COMPENDIO DE TEXTOS CENSURADOS

Autora: Victoria Mateos de Manuel

DNI 50761787M

Fecha de nacimiento: 08/07/1986

Lugar: Madrid

ÍNDICE

1. Bailar en hombre: una ortopedia del cuerpo nacional 3
2. Movimientos estéticos de retaguardia 35
3. A las puertas del cielo 50
4. Precariedad del populismo. Pueblo y hombre nuevo: los peligros de las comunidades de futuro 57
5. Berlin{er} Chronik 81
6. Cantos de sirena 92
7. Rollito feo. Un cuento para nanas, nenes y ninis 98
8. Patrimonio coreológico: la técnica *danza española* 171
9. Años veinte 197
10. Ethosformel. Génesis: una propuesta de ELE para migrantes embarazadas 207
11. My Life de Isadora Duncan: coreología del amor 307
12. Calle Mayor 319
13. Animalidad. Reseña de exposición en el Museo Würth La Rioja 322
14. Xpain/ Santander 331
15. Notas a una traducción de un texto de Grit Lemke 332
16. Alambique 338
17. Llevo la guerra en mí 349
18. Das Jenseits 351
19. Generación Berlín 353
20. Patios 355
21. Declare Emergency: On Ecologism and Theatrical Distance 358
22. Easthetics. Totalitarian Nostalgia in Slovene Current Curatorial Practices 390

"BAILAR EN HOMBRE": UNA ORTOPEDIA DEL CUERPO NACIONAL

Victoria Mateos de Manuel, Instituto de Filosofía, CCHS-CSIC

"La cierta opinión es que los que andan por España no son gitanos, sino enjambres de zánganos, y hombres ateos y sin ley ni religión alguna, españoles que han introducido esta vida, o secta del Gitanismo, y que admiten a ella cada día la gente ociosa y rematada de España."
(Moncada, 1619)

" […] lumpemproletariado, que en todas las grandes ciudades forma una masa bien deslindada del proletariado industrial. Esta capa es un centro de reclutamiento para rateros y delincuentes de todas clases, que viven de los despojos de la sociedad, gentes sin profesión fija, vagabundos, gens *sans feu et sans aveu*, que difieren según el grado de cultura de la nación a que pertenecen, pero que nunca reniegan de su carácter de *lazzaroni*." (Marx, 1850)

INTRODUCCIÓN

Cuando la anarquista Emma Goldman pronunció "Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa" no tenía en mente la rebelión que comenzaría en el "The Stonewall Inn" de Nueva York en 1969. La comunidad LGBT, que celebraba en la oscuridad de los bares bajo una impuesta clandestinidad, no acogió la nueva redada en silenciosa resignación, sino que los disturbios asediaron la zona y se contestó con contundencia tal asalto policial. Entre la violencia también hubo lugar para el paródico sarcasmo como señalan algunos testimonios, los cuales dan cuenta de cómo un grupo de *drag queens* se contoneó ante la policía, quien quedó desconcertada ante tal desinhibición terrorista.[i]

Años después y con pasmosa estupefacción histórica, resultó que ni Emma Goldmann pronunció tal frase, ésta no fue más que un ejercicio de intertextualidad apócrifa, y que las revueltas de Stonewall se diluyeron entre los carruajes del desfile del Orgullo Gay, en el cual, por mencionar un símbolo anecdótico, la música de Kiko Rivera alias

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Parriquín en la Plaza de Callao en 2013 provocó una suerte de amnesia colectiva del motivo histórico de tal concentración.[ii]

Esta inicial comparación, que no su deriva histórica, la cual habría de ser más bien objeto de otras quejas revestidas de análisis, nos pone en la pista del tema que enmarca este texto: ¿Qué tiene que ver el baile con la teoría política del estado?, ¿qué implicaciones tiene el movimiento de un cuerpo para la conformación del cuerpo nacional?, ¿es el baile más allá de una cuestión lúdica un síntoma estético-político de la configuración nacional?

Haciendo uso principalmente de los conceptos de genealogía en Foucault y la noción de testigo modesto en Donna Haraway, la lectora encontrará en este texto unos iniciales apuntes para el desarrollo de tales cuestiones. Éstas tratan de tender un puente entre la teoría estética y política a través del despliegue sucinto de un caso de análisis: la configuración del baile de hombres en el flamenco. La tesis que defenderé es que el desarrollo de una estética de baile flamenco masculino se presenta como una ortopedia del movimiento del estado español, la cual trata de corregir un baile leído históricamente en clave de feminidad, erotismo, abyección y enfermedad.

METODOLOGÍA

En el texto de 1971 "Nietzsche, la genealogía, la historia" Foucault recupera a Nietzsche para cuestionar la construcción de la historia que éste ya presentaba en "Verdad y mentira en sentido extramoral" de 1873. La inocencia de una búsqueda del origen o verdad en el pasado y la altanería de la propia historia, la cual ignoraría su propia vulnerabilidad epistémica en pos del hallazgo de una esencia inmutable, son los dos ejes que Foucault despliega críticamente en este texto. La genealogía, aún apoyándose en acontecimientos pasados, no busca la verdad del hecho en sí en pos del prejuicio de una construcción lineal y evolutiva de la historia, sino más bien las condiciones de producción de verdad en un discurso y la emergencia, antes que el origen fáctico, como lugar de enfrentamiento. Genealogía es ver cómo se ha construido la historia en la articulación de las relaciones entre cuerpo, poder y verdad.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

En el caso del flamenco rescato el concepto de genealogía a modo de soporte metodológico ya que no trato tanto de determinar el origen fáctico del baile de hombres en el flamenco, sino mas bien de rastrear la producción discursiva del cuerpo masculino en el baile flamenco y las condiciones que lo hacen posible. La cuestión que aquí me atañe es pues la siguiente: cómo se llegan a configurar las identidades sexopolíticas "el bailaor" y "la bailaora" como identidades separadas e incluso estéticamente enfrentadas y bajo qué condiciones sociopolíticas la producción de este discurso toma el carácter de verdad. [iii]

Además, añadiría que la cuestión del baile masculino en el flamenco es un campo especialmente prolijo para el desarrollo de una genealogía y, por el contrario, en el que se ha de extremar la cautela hacia la afirmación histórica por las siguientes dos cuestiones que desarrollaré a continuación. En primer lugar, el carácter intermedial a través del cual nos han llegado las "descripciones" de los cuerpos que bailan flamenco. En segundo lugar, el sesgo colonial y patriarcal de tales archivos escritos e iconográficos. La conjunción de exotismo y erotismo puede calificarse de mal endémico en las fuentes, en las cuales con frecuencia la mujer flamenca se torna objeto del testimonio y, en las en comparación escasas fuentes sobre hombres flamencos anteriores al siglo XX, el cuerpo del bailaor se acaba diluyendo tras la presupuesta voluptuosidad de la bailaora o se hace presente desde una mirada de género asimétrica entre ambos cuerpos.

LA CONVERSIÓN DEL DESEO EN DISCURSO

El ole, ese baile hoy disfrazado de interjección, será calificado por el ruso Vassile Botkine hacia 1845 en *Lettres sur l'Espagne* de "danza horriblemente inmoral" y "éxtasis voluptuoso" (en Navarro, 2010, p. 183) o por Alexandre Laborde (1809, p. 343) como "voluptuoso y salvaje a la vez […], especies de danzas lúbricas, que recuerdan a los viajeros bailes negros y africanos". A principios del siglo XX el tango llevará al maestro Otero a mencionar sus "posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia" (en Navarro, 2010, p. 220). Sobre los bailes

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

afrocubanos suplicaba acerca de sus ejecutores Antonio Hurtado de Mendoza (1728, p. 474) en el siglo XVII que "de la cintura abajo Dios los perdone". De la supuesta indecencia de los movimientos del fandango confesaba Pierre Augustin Caron Beaumarchais en 1764 que, no siendo el más púdico de los hombres, "me haya ruborizado hasta los ojos." (en Larrea, 2004, p. 104). La tirana, al igual que fandangos, boleros y prácticamente cualquier otro baile popular, también fue tachada de inmoral por el escritor ilustrado Juan Antonio Iza de Zamacola alias Don Preciso (1982, p. 15) hacia finales del siglo XVIII, diciendo que "el demasiado abuso que se iba notando en su ejecución, llevó este baile a cierto libertinaje contrario a las buenas costumbres, de que resultó que le desterraron por fin de los saraos y funciones decentes".

Mas tratar de avergonzar al erotismo y envolver su reconocimiento visual en una atmósfera confesional muchas veces no bastaba. Ese dedo acusador se acompañaba en numerosas ocasiones de un clima de prohibición, reclusión y ostracismo. Como ya se dio con zambras y leilas, dos ejemplos de danzas moriscas, a través de la Pragmática Sanción de Felipe II de 1567, en el siglo posterior se repetirá una prohibición semejante con otros bailes. Escarramán y zarabanda fueron tachados de bailes infernales, pecaminosos y serán objeto de censura a través de un edicto del Consejo de Castilla del 18 de abril de 1615.[iv]

La calificación de libidinoso, erótico o voluptuoso en los bailes flamencos y las tentativas enmiendas a través de la prohibición de tales danzas han sido una constante en el desarrollo del género, incluso cuando éste no era todavía calificado como tal, sino más bien como lo que hoy podríamos entender a modo de "protoflamenco" o conjunto de bailes populares; es decir, como diferentes ritmos, cantes y movimientos de cuya mezcla, evolución y permanente mutación surgiría ese ambiguo espacio común que hoy llamamos "flamenco" a partir de su consolidación en la etapa de los cafés cantantes entre 1850 y 1930.

No ya la prohibición, aunque sí la denostación quejosa de tales meneos, perdurará latente en variopintas e incluso antagónicas posiciones sociopolíticas a lo largo de los

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

siglos: en la Ilustración Española a través de Jovellanos en el siglo XVIII, en el antiflamenquismo de algunos escritores de la Generación del 98 y también en el lifting sociopolítico del flamenco durante la dictadura franquista, en el cual el papel de las mujeres en el flamenco trata de ser reinscrito en el seno de la familia nacional-católica con el amnésico objetivo de erradicar la asociación entre flamenco, cafés cantantes, prostitución, degeneración y bohemia (véase Washabaugh, 1996).

> "¿Qué otra cosa son nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas; nosotros, los manolos y las verduleras." (Jovellanos, 1809, p. 293)

> "Es un baile marcial, en el sentido guerrero de la frase; es un baile torero, en el sentido sangriento del adjetivo. Para bailar así hay que abandonarse al instinto y que él voltee, zapatee, se torture y sueñe. Su baile abre ante nuestros ojos una plaza de toros, un día de sangre. […] ¿Más? Mucho más. Viendo bailar a esta mujer se concibe que España lleve siglos de retraso a los demás pueblos en su civilización. […] Se manifestaron como en realidad son: neuroasténicos, hiperestésicos, histéricos. […], ¿quién recordaría a los espectadores los aterradores datos que yo les ofrezco en mis conferencias? Pero yo, en cambio, les observo como un médico, y me convencía de que estaba ante una raza muy enferma de la médula y me afirmaba en la idea de que el torero, inconscientemente, es el causante de todas las desgracias nacionales." (Noel, 1915)

En la visión de los bailes españoles hay pues una permanente obsesión con lo pecaminoso de sus movimientos que se remonta por los menos al siglo XVI y recorre sus modos de narración hasta el siglo XX. En ese insistente lamento y sus diversos intentos correctivos por urbanizar el vandalismo del baile, en esa permanente "conversión del deseo en discurso" que diría Foucault (2005, p. 21), se vislumbra una estructura común que concierne a la teoría del estado: que el baile flamenco se

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

configura antes como entidad política que como mera diversión estética y que sus movimientos son ante todo síntoma dinámico de la puesta en discurso de la conformación nacional. Los bailes españoles y el posterior flamenco son una cuestión política que concierne a la constitución del Estado y el desafío somático de tales arrebatos atañe antes a la conformación de un cuerpo nacional que a la mera estética de unos cuantos sujetos de pretendida vida disipada. El campo de enunciación del flamenco excede aquel del cuerpo del sujeto que baila, pues dice el movimiento del cuerpo nacional, y el flamenco no habría hecho más que exhibir con alevosía y sorna los signos de un cuerpo nacional obsceno, enfermo, decadente.

DEL CUERPO NACIONAL COMO ZOMBI FLAMENCA. EL MITO DE CARMEN

Si la comparación quejosa de Jovellanos entre bailes de ninfas y bailes de verduleras abría la herida del supuesto vicio iletrado de los bailes españoles como síntoma de un mal nacional, el romanticismo del siglo XIX se encargará de meter el dedo en la llaga y aderezar el imaginado ímpetu con una dosis de exotismo y carácter colonial. Esto sucede a través de la literatura etnológica y de viajes, los relatos de viajeros extranjeros principalmente europeos que narran su periplo por España generando una serie de tópicos en los que realidad y ficción se entrecruzan hasta hacerse indiscernibles (véase Ford, 1981; Gautier, 1985; Irving, 1968; Laborde, 1809; Dumas, 1992; Gordon, 2009).

Quizá el relato de viaje más sintomático de la época sea *Carmen* de Prosper Mérimée, novela de 1845 en que se narran los recuerdos de un arqueólogo francés en su viaje a España y cuyas constantes versiones en diferentes formatos artísticos convertirán a Carmen en una alegoría-zombi: peligrosa, perversa, mutante y eternamente resucitada.[v]

En España el arqueólogo conoce a José Lizarrabengoa, un ex-militar reconvertido en bandolero que le cuenta sus desgracias amorosas con la gitana Carmen, a la que, engañado y manipulado, acaba asesinando. Carmen, la mujer flamenca, la citación más manida del mito de la española que se conforma en el siglo XIX y alegoría del

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

flamenco por repetición *ad nauseam* a nivel internacional, puede entenderse como señala Patricia Molins (2013) como sujeto subalterno en su cualidad de otro doblemente narrado: la figura de Carmen es un espacio vacío que queda dicho por José que a su vez es referido por el arqueólogo. En el imaginario del siglo XIX Carmen es el doble espejo de lo que hoy nos parecería un chiste sórdido: España es una astuta *femme fatale* que seduce y engaña a un navarro que habla en vasco, el cual le cuenta al varón Europa sus penurias, quien a su vez narra en cualidad de fiel testigo la ignominia allí cometida.

Carmen es además la punta del iceberg de la identificación persistente entre el sujeto alegórico "la mujer flamenca" y el estado-nación España en el siglo XIX, época en que como señala Steingress (2006, p. 66) se está produciendo la consolidación de la nacionalización de la cultura. Carmen es un tópico y la bailaora se convierte en símbolo nacional en una época marcada por el desarrollo de una preocupación por la decadencia que marcará el fin del siglo XIX, el auge romántico de los tópicos del costumbrismo y el gitanismo, y el nacimiento de una arqueología que en las ruinas y rescoldos de antiguas civilizaciones exhibidas y troceadas en el Museo del Louvre prenderá la llama de la revitalización de helenismo, exotismo y orientalismo. A través de la literatura etnográfica España se convierte en la puerta a un Oriente misterioso y lleno de peligros, una suerte de viaje iniciático para el varón europeo, y la mujer flamenca en el emblema nacional de un exotismo amenazante, símbolo de la decadencia de España, encarnación del retroceso de la cultura clásica europea en un país donde estarían reconformándose un pasado mítico, una cultura gitana, musulmana, bandolera, pícara, judía. Es decir, España aparece como cuerpo nacional anacrónico que retorna a una naturaleza salvaje en oposición a Europa y en España se consolida una mirada colonial que conlleva la resurrección de una cultura del exotismo, término que funcionará como un saco sin fondo en el que los variopintos tópicos de la subalternidad se reducen a uno solo. En la mirada europea, Carmen-España es el símbolo nacional de una otredad amenazante, salvaje, incontrolable.

A nivel epistémico el mito de Carmen desencadena un problema crucial al que aludiré a través de la cuestión que plantea Donna Haraway (2004) en "Testigo Modesto". En este

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

artículo Haraway da cuenta de la creación de lo que denomina la figura del testigo modesto a partir la Revolución Científica en el siglo XVII. El científico aparece como un sujeto construido desde la auto-invisibilidad, como un espejo de la realidad donde "su subjetividad es su objetividad" (Haraway, 2004, p. 224) y la naturaleza, opaca, material, informe, caótica y por supuesto, prediscursiva, ha de esperar a que el relato del científico la ponga en discurso. La crítica de Haraway es que, además del esquema dicotómico mujer-hombre desde el que se está situando el discurso científico entre naturaleza y cultura, con ello se produce además una doble opacidad de lo que cae subsumido bajo la categoría de naturaleza: la opacidad inicial que se presupone a esta materia informe y su opacidad amplificada tras el análisis científico, ya que la naturaleza se convierte en una mera

> "[…] materialized fantasy, a projection whose solidity is guaranteed by the self-invisible representor. […] It is the self –contained power of the culture of no culture itself, where all the world is in the sacred image of the Same. This narrative structure is at the heart of the potent modern story of European autochthony." (Haraway, 2004, p. 223)

Esta imagen es la que se repite con monótona persistencia en la observación del baile flamenco. La *pathosformel* de la flamenca, tal y como representa la figura de Carmen pero que puede encontrarse también en múltiples relatos sobre bailarinas de la época (véase Navarro 2010; VV.AA. 2008; Plaza, 1999; Ortiz, 1990; Guest, 1986), ha dejado de remitir a sus propios movimientos para convertirse en reflejo, en mero multiplicador del deseo del observador cuya mirada se convierte en lo que Molins (2013) denomina "mirada táctil", aquella mirada que posee y toca a través de la observación a aquel cuerpo que baila. El cuerpo de la bailaora ya ni siquiera remite a sí misma, sino que es siempre espejo de un otro que se sitúa enfrente: reflejo encarnado de un mal nacional, reflejo de la mirada del espectador, reflejo de las pesadillas orientalistas de un varón europeo. Esta aparente invisibilidad se convierte en potencial discursivo en la realización de una genealogía sexopolítica del baile flamenco ya que muestra dos puntos de emergencia como espacios de tensión: la apropiación nacional de los cuerpos

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

flamencos, donde el cuerpo de la bailaora es consolidado como espacio erótico enfermo y, como veremos más adelante, el cuerpo del bailaor como espacio corrector, como salvadora ortopedia de los excesos del cuerpo de la bailaora.

Cerrando el círculo epistémico de este proceso colonial, España acabará adoptando como propia la estética de la española generada en este proceso de "hibridación transcultural" (Steingress, 2002) a través de la mirada extranjera. Si durante el siglo XVIII España se había dedicado a importar músicas y costumbres procedentes de Italia y Francia, durante el siglo XIX se va a producir el fenómeno contrario bajo el deseo institucional de creación de un género nacional de música y baile. En los años 30 del siglo XIX, tras las derrotas napoleónicas en España y la revolución de julio de 1830 en Francia, comenzó un proceso de exaltación del "pintoresquismo españolista como reacción pequeño-burguesa al afrancesamiento" (Steingress, 2006, p. 66). Esta defensa de la cultura nacional tanto en el propio país como en el extranjero llevó a reforzar los sainetes y tonadillas, las seguidillas, polos y fandangos o la zarzuela como manifestaciones estéticas y por siguiente políticas de lo español. Se está produciendo la "configuración nacionalista de la cultura" (Steingress, 2006, p. 66) y las mujeres flamencas se consolidarán como emblema español en oposición a la estética francesa. Cuando la bailarina Petra la Sevillana aparece "aquí está Andalucía, gitana y pícara; España condensada en unos pocos pasos, […]" (Gautier en Navarro, 2010, p. 279). Manuela Perea la Nena "ella sola es Andalucía" (Bécquer en Navarro, 2010, pp. 279-280). El baile del ole de Pepita Oliva "como en la época de la caída del Imperio Romano, denota la corrupción del gusto y la moral de nuestra era civilizada" (Bournouville en Navarro, 2010, pp. 286). Francia y España se debaten en un duelo estético que tiene lugar en los escenarios de París:

> " (…) ya no tenemos que sembrar prejuicios ante una administración inteligente, valiente, al declarar que estos bailes y estos bailadores españoles son completamente indignos para nuestros escenarios parisinos. Abiertamente hablando, estos bailes de la Sra. Rosa Espert y otras, son para los bailes

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

> nacionales de España lo que el *can-can* y la *chahut* son para las danzas francesas.
>
> (…) Afortunadamente aquello ha terminado y por eso no hablaremos más de ello." (Reseña de *Le Théatre* del 8/11/1851 sobre el éxito de Rosa Espert en el teatro *Variétés*, en Steingress, 2006, p. 157)

En el siglo XIX, un tiempo marcado por los nacionalismos románticos y los sucesivos delirios coloniales, la identidad nacional se juega no sólo en el campo de batalla, sino que la subjetividad se genera paralelamente en otros espacios: en el laboratorio con el nacimiento del darwinismo y las derivas eugenésicas que abrió la antropometría, en la creación de instituciones como la escuela obligatoria en Prusia o la psiquiatría como disciplina médica, y también en los escenarios. Entre la emulación de lo etéreo del ballet romántico y el ímpetu de los así llamados bailes españoles, la conformación del cuerpo nacional se mueve entre dos mujeres-alegoría gestadas, cual Ateneas de la cabeza de Zeus, del sueño de la razón europea que generó dos monstruos románticos: la espectral Giselle nacida en 1841, símbolo del ballet romántico y de la elevación de la cultura europea, y la impetuosa Carmen de 1845, boca del lobo de un orientalismo nacido bajo el regazo del frenesí colonialista.

Vemos entonces que los cuerpos flamencos se nos presentan como trampantojos sexopolíticos y que una genealogía del baile flamenco se ve abocada a un permanente sentido de sospecha en el cual los cuerpos flamencos bailan inconscientes al compás de diatribas nacionales. Esta porosidad sociopolítica por la que nos llegan codificados los bailes flamencos ha de ser revisada con alarma feminista, bajo una permanente vigilia epistémica para la cual el relato es siempre un potencial farsante que trata de convertir nuestra mirada en la mirada de un varón heteronormativo, un fetichista, un cura conmocionado o un viajero europeo que ve en los bailes españoles la puerta a un Oriente misterioso o una suerte de viaje iniciático a la voluptuosidad y el exotismo más arriesgados. Y, en tales relatos, si nuestra mirada se transforma en la de un varón de tales características, nuestro cuerpo también se transustancia, mas en el de una bailaora desbordante de sensualidad, al límite de la catarsis extática o, por qué no decirlo, del

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

orgasmo escénico puramente exhibicionista donde el goce sexual, demasiado peligroso para una economía basada en el matrimonio, ha sido sublimado en danza dionisíaca que se expone públicamente y se desea solapadamente. Los movimientos y gestos flamencos nos han llegado bajo una mirada de lo libidinal y voluptuoso. Sin embargo, esta mirada no está construida desde un erotismo a secas, sino que se despliega, descubre y abre la arquitectura escénica del cuerpo que baila desde la bisagra de un erotismo heteropatriarcal y asimétrico, el cual otorga un rol de poder a la mirada del comentarista de baile, principalmente varón, "describiendo" el baile de una mujer, la cual se convierte en alegoría del estado-nación.

PRIMERAS SOMBRAS DE BAILAORES. LOS BAILES DE PAREJA

Desde una perspectiva histórica, los hombres no comienzan a cobrar un papel central en la danza clásica hasta principios del siglo XX, si bien existen algunos ejemplos muy relevantes en la conformación del ballet como Pierre Beauchamp como director de la Académie Royal de Danse fundada en 1661, quien sistematiza las posiciones del ballet, Raoul Feuillet, quien propone la primera notación coreográfica en 1669, o bailarines del siglo XIX como Auguste Vestris, Jules Perrot, Auguste Bournonville o Marius Petipa (véase Guest, 2008; Ginot, 2002; Abad, 2004).

Sin embargo, los bailarines son todavía anatema en el siglo XIX y su consolidación no tendrá lugar hasta principios del siglo XX con la evolución rítmica que trajo Vaslav Nijinsky en los Ballets Rusos de Sergéi Diáguilev con la *Consagración de la Primavera* de Stravinski en 1913, la danza naturista que comienza a desarrollar Rudolf von Laban a partir de 1914 en la comuna de Monte Veritá en Suiza, o el papel teórico de Ted Shawn a partir de los años veinte en Estados Unidos, quien desarrolló teóricamente una danza moderna específicamente masculina tratando de identificar lo masculino y femenino en el gesto y creando una técnica corporal específicamente para hombres donde el cuerpo atlético buscaría contraponerse a la imagen del "bailarín afeminado" (véase Terry, 1976; Shawn, 1959, 1979). El ámbito de la danza en el siglo XIX era todavía un ámbito propiamente femenino a través del cual las mujeres accedieron al ámbito artístico,

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

aunque poco a poco el número de bailarines varones irá en aumento y su integración, en consonancia con el modelo de diferenciación horizontal de sexos, correrá paralela a la creación de estéticas sexopolíticas opuestas de danza.

Tras la coronación romántica de la figura de la bailarina no había sólo una ensoñación erótica-epistémica del varón burgués, sino que se escondía también un terror a la danza como plaga y contagio en forma de feminización del cuerpo masculino y, en consecuencia, la desvalorización del estatus social de los varones. Críticos románticos como Janin y Gautier consideraban que el ballet era un espectáculo principalmente femenino y que la presencia de varones en el escenario lo afeaba. Este desagrado hacia el bailarín fue constante en Londres, París y otras ciudades europeas a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. La tesis de Burt (1995, pp. 24-30) es que lo que se ocultaba tras tal disgusto estético era un pánico burgués al cuerpo del trabajador y un terror heteronormativo a la potencial homosexualidad de los varones. Por un lado, el cuerpo de bailarín, un cuerpo fuerte y musculoso, recordaría al cuerpo de la clase obrera y la danza masculina evocaría los divertimentos de la clase trabajadora y la posibilidad de revueltas. Por otro lado, la presencia de varones sobre el escenario generaría dudas y ansiedades varias en el espectador burgués, quien podría "confundir" la dirección de su deseo entre tantos cuerpos danzantes al cambiar "inconscientemente" el objeto de su mirada de la bailarina etérea al bailarín musculoso.

En cuanto al marco del flamenco, los primeros relatos que encontramos sobre hombres en el baile son relatos de bailes en parejas. El fandango, nacido en los siglos XVI y XVII, aparece en algunos testimonios como un baile de cortejo entre hombre y mujer.[vi] Del baile de La Chica comentaba Moreau de Saint-Méry (1801, p. 6) en 1789 que "Elles le dansaient seules, il est vrai, on avec une de leurs compagnes, qui prenait le rôle de danseur, sans oser toutefois en imiter la vivacité"[vii]. En las cuadrillas de baile de las trianeras durante el siglo XVIII o la cachucha del siglo XIX ya aparecen también hombres como parejas de baile y el bolero del siglo XIX se entiende como un juego lascivo y amoroso (véase Navarro, 2010, pp. 96-118).

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Las referencias históricas sobre bailaoras nos devuelven una mirada, que, si bien claramente erótica, heteropatriarcal y colonial, al menos nos muestra un lugar de enfrentamiento de necesario análisis para el desarrollo de una genealogía sexopolítica del baile flamenco. En el caso de los bailaores los relatos son mucho menos numerosos y su estudio se encuentra con una problemática distinta pero no menos reveladora: la de unos cuerpos que nos devuelven una mirada principalmente ausente, una indiferencia testimonial, un vacío. El cuerpo del bailaor se acaba diluyendo y encubriendo tras los relatos sobre la voluptuosidad del cuerpo de la bailaora. Y, cuando sí hay una presencia discursiva más destacable sobre el bailaor, solemos descubrir una asimetría radical entre la puesta en discurso de ambos cuerpos. Esto lo podemos observar en los dos siguientes relatos: uno de Estébanez Calderón en 1853 sobre el baile en pareja de El Xerezano y La Perla, y otro de Gautier en el periódico *La Charte* de 1830 sobre Dolores Serral y Mariano Camprubí bailando La Cachucha.

> "Él tan bien plantado en su persona cuanto lleno de majeza y boato en su vestir, y ella así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro y realzada y limpia en las sayas y vestidos. El Xerezano sin sombrero, porque lo arrojó a los pies de la Perla, para provocarla al baile, y ella sin mantilla, y vestida de blanco, comenzaron por el son de la rondeña a dar muestras de su habilidad y gentileza. El pie pulido de ella se perdía de vista, por los giros y vueltas que describía, y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurría, ya apartándola con desdén y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos, como queriéndola de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como un éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo, ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba o derribaba alternativamente como quien recoge flores y rosas que se le caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrepaba el talle, por doquier se estremecía, por todas partes circulaba, ora blandamente como cisne que hiende el agua, ora ágil y rápida, como sílfide que corta el aire. El bailador la seguía menos como rival en destreza, que como mortal que sigue a

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

una diosa. Los cantadores y cantadoras llovían coplas para provocar y multiplicar otras mudanzas y nuevas actitudes." (Estébanez Calderón en Navarro, 2010, pp. 226-227)

"Existe una postura extremadamente airosa. Es el momento en el que la bailarina, casi arrodillada, con la espalda arrogantemente arqueada, la cabeza echada hacia atrás, una gran rosa prendida en su hermoso pelo negro, medio recogido, los brazos soñadoramente extendidos y tocando suavemente las castañuelas, sonríe por encima del hombro al amante que se acerca para robarle un beso. No se puede imaginar una imagen tan bellamente diseñada. No tiene nada que ver con la insípida y ridícula gracia de la ópera cómica. El galán se mueve con soltura y con un cuidadoso e imponente aplomo. Es flexible, certero, sinuoso y rápido como un joven jaguar. La dama es ligera, libre en sus posturas, formando actitudes con admirable claridad, sonriendo con chispa en los momentos oportunos, apenas levantando los pliegues de lentejuelas de su basquiña por encima de la rodilla, no cayendo nunca en la tentación de esos horribles écarts de la pierna que hacen a la mujer parecerse a una compás abierta […] El baile del señor Camprubí es tan agradable de contemplar como el de una mujer, sin embargo, conserva una expresión heroica y varonil que no tiene nada en común con la estúpida afectación de los bailarines franceses." (Gautier citado en Navarro, 2010, pp. 201-202)

En el texto de Estébanez Calderón vemos que prácticamente la figura del bailarín se diluye ante la voluptuosidad del movimiento de la bailaora. El bailaor aparece al principio de texto para desaparecer nuevamente hasta el final de la narración, por lo que nos quedamos a la expectativa de algún tipo de relato que nos ayude a reconstruir o crear algunas imágenes en las que entrever la gestualidad del bailaor más allá de ese estar bien plantado y ese segundo plano de expectación en el que queda ante la presencia sobrehumana que se le presupone a la bailaora.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Entre el texto de Estébanez Calderón y el de Gautier hay un salto epistémico y éste es el de la ausencia o presencia discreta del bailaor en el baile de parejas, en el cual la bailarina se torna objeto central de la mirada, a la dicotomía estética entre el cuerpo del bailaor y el de la bailora. Esta contraposición entre heroicidad y gracia se conforma no sólo respecto a unas lógicas de sexo-género aisladas, sino en el seno de la construcción de un sujeto nacional en que las identidades Francia y España aparecen condensadas y opuestas en dos estéticas de baile. El movimiento del baile es el movimiento del cuerpo nacional y la incipiente lógica binaria responde a un esquema político en que reproducción y producción, ámbito público y ámbito privado han de responder a discursos antagónicos.

Con breve anterioridad a estos dos testimonios periféricos al ecuador del siglo XIX se observa una diatriba similar que tomó un cariz claramente político. En torno a 1800 se produjo una disputa acerca del carácter moral del bolero, debate sobre el que discurrir también dentro de la consolidación de una lógica sexopolítica binaria. A finales del siglo XVIII, con la creación del bolero, que tendría que ver con la necesidad de introducir cambios en el repertorio de danzas en los teatros que tanto criticaría Jovellanos por ser populares y de mal gusto, aparece el bailarín manchego Sebastián Cerezo, al que se le atribuirá la génesis del bolero hacia 1780, aunque otros autores citan como creador al sevillano Antón Boliche conocido como Bolero como creador de tal baile (véase Navarro, 2010, pp. 138-144). La codificación definitiva del bolero se debería al murciano Requejo hacia 1800 que suavizaría el ritmo de las seguidillas, pausando el compás y eliminando todos aquellos pasos y movimientos de tenían algo de arrebato violento o acrobacia excesiva: "las vueltas de pecho, el levantar los codos por encima de los hombros o las manos por encima de la cabeza, así como los taconeos" (en Navarro, 2010, p. 141).

> "le dijo [Sebastián Cerezo en 1780 a Juan Antonio de Armona, corregidor de Madrid] que había ocasión propicia de conciliar lo divino con lo humano por medio de una danza prima, de honestísimo porte, y de combinaciones capaces de

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

> seducir a los espectadores más descontentadizos.” (citado en Sepúlveda, 1888, p. 35)
>
> “Así pues comenzó por descartar del baile lo demasiadamente violento y estrepitoso; ajustó los movimientos a compases más lentos y pausados y chapodó las figuras, pasos y suertes de todo lo exuberante y rústicamente dificultoso, rematando con dejar al bolero armado caballero en toda regla, obteniendo lugar y plaza de baile de cuenta y escuela por el universo mundo, así en los estrados particulares, como en los salones de la corte.” (Estébanez, 1883)

Entre un bolero rabioso y un “bolero armado caballero” se juega una disputa moral sobre el lugar público del baile. En el entorno de la Ilustración y el surgimiento del concepto de ciudadanía se configuran las esferas pública y privada que comenzarán también a comportar consecuencias epistémicas sobre los bailes españoles como en el caso del bolero: lo violento y estrepitoso frente a lo pausado; lo exuberante y rústicamente dificultoso frente a un baile “armado caballero”; los excesos acrobáticos (vueltas de pecho, la elevación de los codos por encima de los hombros o las manos por encima de la cabeza, los taconeos) frente a la eliminación de tales abusos; el capricho de las indecentes cabriolas frente a la rectitud y sencillez.

Si bien la emergencia de dos lógicas de masculinidad y feminidad en el baile se siembran en tal período, la exuberancia fantaseada de la mujer flamenca, la persuasión temida de Carmen será triunfal en el siglo XIX y la entrada en el siglo XX. La danza es todavía un mujer y la vida es una mujer que baila, como queda recogido en la figura de la Ninfa en Aby Warburg, la insistente presencia de Salomé en las artes pictóricas y escénicas en el fin de siglo (véase Molins 1996), y la influencia en las artes y el retorno de un exotismo anacrónico a través de bailarinas como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis o Loïe Fuller (véase Mateos, 2015).

VICENTE ESCUDERO. "BAILAR EN HOMBRE"

Además de la creciente codificación de la masculinidad en el baile a través de los bailes de parejas, hay que considerar el nacimiento de los bailaores como cuerpos que danzan en solitario. Es en el período de los cafés cantantes (1850-1920) cuando aparecerán los que pueden llamarse propiamente primeros bailaores como Antonio el Pintor, Raspaó, Miracielo, y también posteriormente Faíco, Lamparilla, Antonio el de Bilbao, Frasquillo y, respecto a la Escuela Bolera, aparecen maestros de baile como Ángel Pericet o el maestro Realito con los inicios del ballet flamenco. En esta época se está produciendo la conversión del flamenco en arte popularizado, el baile en el flamenco se amplía muchísimo y como decía en 1912 el maestro Otero (1987) en *Tratado de bailes*: "hoy está de moda ponerle baile a todos los cantes flamencos".

Sobre los primeros textos en que se trata el baile de hombres individualmente podemos destacar algunas consideraciones de Fernando de Triana en 1935 en *Arte y artistas flamencos*, donde ya comienza a generarse un discurso de la estética del baile masculino más allá de su posición como pareja de baile que aparecía en boleros y fandangos. Aparecen consideraciones sobre el Estampío respondiendo a las lógicas cambiantes sexopolíticas, ya que algunos de los gestos que hoy quedan considerados de bailes en hombre, tuvieron un carácter ambiguo con anterioridad: la existencia de zapateados veloces en las mujeres, ya que velocidad y precisión no respondía a masculinidad como dan cuenta algunos testimonios sobre bailaoras;[viii] farruca y garrotín bailados por mujeres;[ix] el baile de cintura para arriba que se ensalza en bailaores como Faíco o El Estampío, aunque éste se trata más bien de una buena postura estática, escultórica, antes que de un dinamismo serpenteante como el del caso de las bailaoras; o el sentido de la línea recta que se le atribuye no ya al cuerpo, sino al apéndice de la bata de cola de Juana Vargas la Macarrona.[x]

En esta puesta en discurso del baile de hombres desde el baile en parejas al baile en solitario se produce en torno a 1950 un emergencia epistémica crucial cuando ya no son otros los que desde la mirada espectadora tratan de narrar el baile, sino que es el propio

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

sujeto que baila el que trata de dar cuenta de sí y ponerse en discurso, convirtiéndose el sujeto que baila más allá de bailarín, en teórico de la danza.

A nivel internacional este tránsito había comenzado en el fin de siglo hasta los años veinte con precursores de la teoría del movimiento como François Delsarte (Stebbins, Delsarte, 1887), Émile Jaques-Dalcroze (Bachmann, 1995) o Rudolf von Laban (1991, 1995). También desde la perspectiva antes autobiográfica que teórica que dejaron bailarinas como Loïe Fuller (2002), Isadora Duncan (1995) o Marta Graham (1991).

En el caso del flamenco, en ese paso de independencia discursiva del baile, de creación de una masculinidad en al ámbito de la danza, es relevante que entre en juego la puesta en palabras del propio sujeto que danza. Éste no sólo está tratando de crear una nueva estética del cuerpo, sino una nueva estética de la mirada, esa mirada que hasta entonces había convertido el cuerpo de la bailaora en un reflejo. El bailarín se convierte también en su propio espectador en un tránsito que busca ante todo redefenir esa mirada que objetuaba principalmente el baile de mujeres, hacia una mirada donde ojo y cuerpo coindicen. Es el intento de una mirada soberana, la del propio bailarín sobre su movimiento, allí donde la danza ambicionaría hablar desde sí y no diluirse en pura *imago*, la de aquel cuerpo cuya opacidad se convertía en mero reflejo o imitación de la mirada del espectador.
Éste es el caso de Vicente Escudero (véase Escudero 1947, 1950, 1953, 1959; García, 1988; G. Romero, 2000; VV.AA. 2008; Navarro García, 2010a) en los años cincuenta, cuya propuesta puede leerse como un esfuerzo por introducir el baile en una lógica de la mirada: generar una estética y plástica para el baile flamenco masculino.

Como ya habíamos señalado en el caso del desarrollo de una danza propiamente masculina de Ted Shawn, la nueva estética de Escudero nada casualmente se va a desarrollar en contraposición a aquella del baile femenino, en antítesis con Antonia Mercé la Argentina, bailarina internacionalmente reconocida que también jugó el papel de mujer-alegoría del Estado cuando primero recibió por Francia la medalla de la Legión de Honor y posteriormente la República le concedió el lazo de la Orden de

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Isabel la Católica. En su primer libro de 1947 *Mi baile* Escudero, a pesar de su admiración por la bailarina, con quién realizó el Amor Brujo de Falla en 1925 en el Trianón Lírico de París y en 1934 en el Teatro Español de Madrid también junto con Pastora Imperio, no cesa en su empeño de comparación. Escudero (1947, p. 13) se va a presentar como contrafigura de la Argentina: si ella fue una auténtica experta en el toque de palillos, él se hizo construir unas castañuelas de metal; mientras ella es enmarcada como disciplina y estudio, él se presenta indisciplina y bohemia; mientras que en ella inspira Zuloaga, en él está Picasso; mientras que ella admira y sigue con fidelidad la música, él sólo le hace el caso imprescindible a la música hasta el punto de decir que prefería "bailar con el ruido del viento y no seguir los dictados de la música ratonera (refiriéndose a la de los guitarristas) como un perrito" (Escudero, 1947, p. 104). Sí, moveremos también los brazos pero de manera que "el baile conserve el nervio y la fuerza de su abolengo español, y luego que no se resienta la masculinidad del que baila" (Escudero en García, 1988, p. 47).

En esta inicial confrontación de dos estéticas de género en el baile es sin embargo necesario explicitar que Escudero no está realmente interesado en generar una contraposición simétrica del baile flamenco femenino, puesto que para él el baile femenino sería si acaso un complemento del baile masculino y en todo caso, como dice Escudero "la mujer, cualquier cosa que haga con tal que tenga arte y hondura, resulta hermosa" (en García, 1988, p. 57). Es decir, que el baile en las mujeres es pensado más que como un acto creador, cual objeto hermoso o un bello adorno. Es decir, en términos de la estética kantiana, a la bailaora le estaría destinada el grado de lo bello mientras que al bailaor el de lo sublime. La perversidad del esquema binario de género se muestra con toda su crudeza en el caso del desarrollo de un flamenco en hombre: si bien la creación de dos estéticas opuestas de baile parecería presuponer el equilibrio horizontal entre dos polos antagónicos, la realidad es que tal correspondencia se funda sobre una jerarquía epistémica en la cual el polo masculino legitima tal supuesta asimetría sobre su propio espacio ya asentado de poder. La lógica subyacente al discurso aparentemente inocuo de Escudero es que el baile flamenco prácticamente habría nacido con el baile de hombre y con su baile. Las aportaciones permanentes del baile de mujeres a lo largo de

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

la historia, que en un principio quedaron opacas tras la mirada heteropatriarcal ya comentada, quedan ahora doblemente veladas: lo que ha habido hasta entonces en el flamenco han sido actos reproductivos que Escudero convertiría en productivos y artísticos en una lógica muy similar a la filosofía subyacente a *Le Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac. Se está pasando de una estética del adorno a la del genio creador y aquella incipiente lógica binaria entre un baile condenado al espacio privado y aquel armado caballero que se permite ocupar el espacio público, se consolida con la teoría de la danza que desarrolla Escudero en el contexto del nacional-flamenquismo.

La estética del baile masculino vendrá dada por una estética de la recta frente a la curva, bajo la cual quedaría supeditado el baile femenino: "preocupación por la línea" (1950, p. 109), "farruca geométrica" (1950, p.109), "muy sobrio en mis bailes y odiaba los movimientos de cadera, por encontrarlos ridículos y afeminados" (1950, p. 47), "un palo bailando" (1950, p. 48), la grasia como "pretexto para cubrir lo blando convirtiéndolo en grotesco" (1950, p. 52), "un baile <<grande>>, recio, elegante y majestuoso" (1947, p. 36), "el baile no admite frivolidades ni florituras", ni "<<monerías>> retorciéndose" ni "muecas con la cara" (1947, p. 38), "el arte <<jondo>> es una cosa muy seria", "mover las caderas […] esas florecitas para las mujeres" (1947, p. 50), "la dureza masculina" (1947, p. 69), "pureza de líneas", "ser casi un héroe para cortar por lo sano" (1947, p. 120), "¡Baile de hierro! ¡baile de bronce! ¡Así bailaría yo!" (1947, p. 128). Con ello se está presentando la configuración de un baile de líneas, sobrio, serio, podría decirse incluso que un flamenco castellano,[xi] donde sobre el movimiento va a primar la recta y además la actitud estática a través del predominio de la figura del toreo y también del flamenco que se llama desplante[xii].

Esta celebración de la recta y la parada, del gesto monumental o del guiño escultórico en el flamenco masculino, la resonancia a Castilla y a las figuras de Alonso Berruguete frente a la fluidez del movimiento podría leerse en contraposición a la asociación entre movimiento frenético y locura que se da a finales del siglo XIX y que también va a aparecer en las resonancias del flamenco como desbordamiento y exceso que queda asociado a las mujeres. En esta necesidad de parar el movimiento y reconfigurarlo en

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

líneas resuenan diferentes motivos, pero el más presente es la histeria femenina y un temor a la feminización de los cuerpos de los varones.

En Escudero resuenan el movimiento frenético que es contagio para el Penteo de Eurípides (2000, p. 8; véase), para quien el furor de las bacantes "se propaga, como un fuego, los giros incesantes de la Esmeralda de Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*, los espectros del antiflamenquismo en la generación del 98 con sentencias como las de Pío Baroja en *Las inquietudes de Shanti Andía* que se estremecía al ver en el flamenco "un hombre gordo contoneándose, marcando el trasero y moviendo las nalguitas" (en Grande, 1979, p. 352), la sentencia antiflamenca o diagnóstico médico-estético de Eugenio Noel en *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* de 1913 sobre Pastora Imperio donde los flamencos aparecen como "neuroasténicos, hiperestésicos, histéricos" (en Grande, 1979, p. 361) o la siguiente de González Climent en 1922: "demostrando que se puede ser muy andaluz sin necesidad de recurrir a que se nos presente con el sonido de las guitarras, las gangoserías de los cantaores y el tripoteo epiléptico de las bailaoras" (en Grande, 1979, p. 343).

Estamos hablando de flamenco, de danza, pero lo que acecha tras la expresión y configuración de gestos y movimientos es la conformación del cuerpo nacional a través de la configuración del cuerpo del baile flamenco. Es decir, el intento de reconducir el patológico baile femenino, ese flamenco de las bailaoras como danza histérica, como emblema de un así entendido paroxismo decadente y exceso nacional, hacia un baile donde primen la sobriedad, la rectitud y la hombría. Ese canon de lo que podría significar un baile flamenco masculino se consolida en 1951, cuando Vicente Escudero presenta en el club literario barcelonés "El Trascacho" su decálogo de baile flamenco masculino:

"1. Bailar en hombre.

2. Sobriedad.

3. Girar las muñecas de dentro a fuera con los dedos juntos.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

4. Las caderas quietas.

5. Bailar asentado y pastueño, dejando tranquilo el circo, es decir, no abusar de la rapidez de movimientos, sino usar del nervio y la solemnidad.

6. Armonía de pies, brazos y cabeza.

7. Estetica y plastica sin mistificaciones.

8. Estilo y acento.

9. Bailar con indumentaria tradicional.

10. Lograr variedad de sonidos con el corazón sin chapas en los zapatos y sin otros accesorios. Lograr variedad de sonidos con el cuerpo, sin chapas metálicas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios, concretamente; sin más recurso que el piso de madera del escenario.

Notas sobre mi decálogo:

Es muy dificil penetrar en su hondura misteriosa y es muy dificil su esposicion. Pero si afirmo que ese duende que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría traduciéndose entonces en el misterio que todo arte lleva.

A los diez puntos de mi decálogo tiene irremediablemente ajustarse todo aquel que quiera bailar con pureza." (Escudero, 1959)

EPÍLOGO

Podemos ubicar a Escudero dentro de la puesta en discurso de la danza en ese espacio en que baile y razón aparecen como estructuras enfrentadas y aparece la relevancia de la creación de una estética masculina del baile. En el caso del flamenco, en ese esquema epistémico donde danza, naturaleza y mujer aparecen asociados, se añade un sentido de patología, de pérdida de control, caos y carne informe que se descompone, contorsiona y comba como si el hueso se hubiese diluido. ¿Hasta qué punto la construcción de un cuerpo masculino de baile no implica también la de un cuerpo nacional que trata de desvincularse de ese flamenco calificado como frenético, desbordante y al borde de la histeria de las bailaoras? La persistencia de la estructura histérica que se le aporta al baile de las flamencas es relevante para entender esta problemática. El baile femenino es leído en tales términos, en términos de una epilepsia con pérdida de vista y audición,

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

semianestesia, que acaba en un paroxismo histérico, momento extático u orgasmo que casi conduce al desfallecimiento.[xiii]

Cuerpos moviéndose a una velocidad diabólica, movimientos que la mente no tiene tiempo de pensar, "meneos de cuerpos descompuestos" como decía ya Sebastián de Covarrubias (1611, p. 411) en 1611 o una forma del cuerpo "desfigurada" como comentaba Adolfo Salazar en 1961, giros intempestivos que permiten que se entreviesen las piernas… Nos encontramos absortos ante el baile no como una mera cuestión lúdica, sino como movimiento del cuerpo nacional, un movimiento que no puede permitirse ser desintegrado, descompuesto, histérico, un cuerpo de gestos enfermos y obscenos, un cuerpo anormal, abyecto y en femenino. Tras la codificación de Escudero de un baile flamenco masculino nos encontramos un discurso de recomposición del cuerpo nacional donde las partes del cuerpos armonizan en un todo, donde todo elemento circense habrá sido eliminado, donde la sobriedad, la línea recta, la matemática corporal y el concepto de parada priman sobre el movimiento buscando producir un cuerpo nacional sano. Un tipo de baile que, tras siglos de enfrentamiento con la sacristía y el Estado por su obscenidad y desmadre, hasta los santos bailan y de hecho encuentra su antecendente en esas figuras de Berruguete donde bulerías, alegrías, seguiriyas no son ya cosa diabólica, sino gracia divina que a través de ese flamenco en hombre nos toca y bendice.

En cuanto al desarrollo del flamenco como símbolo y síntoma de la identidad nacional, más allá de un caso aislado de segregación dicotómica sexo-género, nos encontramos pues con el despliegue político-estético que nos permite recorrer los avatares del sujeto desde el cuerpo que baila como ente escénico hasta el cuerpo que baila como ente político. La consolidación del flamenco como espacio productivo conlleva, con distintos puntos de emergencia y enfrentamiento, una segregación respecto a su origen de lumpenproletariado y de la mujer flamenca como símbolo por antonomasia de un lugar común hacia un flamenco *vir*-tuoso. Y si bien el periodo del nacionalflamenquismo y, principalmente la figura de Vicente Escudero, fue el momento de consolidación de dos lógicas binarias de danza atendiendo a un contexto sociopolítico en el que la familia

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

nacionalcatólica se torna eje ideológico fundamental, la gestación de una estética moralizante del dinamismo del cuerpo nacional a través de los bailes populares alude a una conformación del Estado que hunde sus raíces en los siglos anteriores y donde las categorías de género, etnicidad y raza intersectan. Enfrente de esa Andalucía pecaminosa, escrita en cuerpo de mujer, se encuentra el discurso de un flamenco castellano, religioso y virtuoso que va a devolver al flamenco el lugar que tanta juerga y puterío habrían desplazado. Cuando hablamos de masculinidad en el baile flamenco estamos hablando de una ortopedia del cuerpo nacional.

[i] "Los antidisturbios estaban acostumbrados a las revueltas pero no estaban acostumbrados a que un puñado de drag queens se pusieran a bailar como en un cabaret burlándose de ellos." (Jerry Hoose) "La policías no nos dejaba bailar. Si tienes un sitio en el que puedes bailar y sentirte persona del todo y sientes que te amenazan con quitártelo, eso es una declaración de guerra." (Tommy Lanigan Schmidt) "Recuero que fui a un espacio abierto, agarré a dos amigos y comenzamos a cantar y bailar levantando las piernas y cantamos "Las chicas de tu anhelo, nos rizamos el pelo y llevamos faldillas por encima de la rodilla", ¡y delante de la policía!." (Martin Boyce). Estos testimonios están recogidos en el documental de Kate Davis de 2010 *Stonewall Uprising*, www.youtube.com/watch?v=CE3_DzRLUT4.

[ii] Como revela Alix Kates Shulman, la frase que pronunció Goldman en su autobiografía de 1931 *Living my life* fue la siguiente: "At the dances I was one of the most untiring and gayest. One evening a cousin of Sasha [Alexander Berkman], a young boy, took me aside. With a grave face, as if he were about to announce the death of a dear comrade, he whispered to me that it did not behoove an agitator to dance. Certainly not with such reckless abandon, anyway. It was undignified for one who was on the way to become a force in the anarchist movement. My frivolity would only hurt the Cause.
I grew furious at the impudent interference of the boy. I told him to mind his own business, I was tired of having the Cause constantly thrown into my face. I did not believe that a cause, which stood for a beautiful ideal, for anarchism, for release and freedom from conventions and prejudice, should demand the denial of life and joy. I insisted that our Cause could not expect me to become a nun and that the movement should not be turned into a cloister. If it meant that, I did not want it. "I want freedom, the right to self-expression, everybody's right to beautiful, radiant things." Anarchism meant that to me, and I would live it in spite of the whole world--prisons, persecution, everything. Yes, even in spite of the condemnation of my own comrades I would live my beautiful ideal." (Véase Shulman, 1991)

[iii] Del cuerpo flamenco desde una perspectiva de género véase Cruces, 2008 y Navarro, 2012.

[iv] "No se representasen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chacones, Zarabandas, Carreterías y cualquier otros semejantes a éstos, de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trajeren en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen otro de nuevo semejantes con diferentes nombres." (Consejo de Castilla del 8 de abril de 1615, citado en Navarro, 2010, p. 55)

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

[v] La Carmen literaria se trasformará en la operística de Bizet en 1875 y tendrá también múltiples versiones cinematográficas, destacando la de Jacques Feyder con Raquel Meller como protagonista en 1926. A su vez, la idea de Carmen, la de la mujer casquivana que juega con un hombre y le lleva a la perdición aparece también en el cuadro *El pelele* de Goya (1791-1792) y tendrá su continuación en la novela *La femme et le pantin* de Pierre Louys de 1898, de cuyo argumento se llevarán a cabo diferentes películas como *Ese oscuro objeto de deseo* de Buñuel en 1977 o *The Devil is a Woman* de 1935, con Marlene Dietrich como actriz y dirigida por Josef von Sternberg.

[vi] "Bailan el varón y la mujer, bien de dos en dos, o bien más. Los cuerpos se mueven al son de las cadencias de la música, con todas las excitaciones de la pasión, con movimientos en extremo voluptuosos, taconeos, miradas, saltos, todas las figuras rebosantes de lascivas intenciones. Puedes ver al varón insinuarse y a la mujer emitir gemidos y contonearse con tal gracia y elegancia que bien te podrían parecer en su necedad y grosería las nalgas de la Fotis Apulellana." (Padre Martín, deán de Alicante en 1712, citado en Navarro, 2010, p. 115)

[vii] Como ya se verá en el siglo XX con el decálogo de baile flamenco masculino de Vicente Escudero, aunque no se podrá desarrollar aquí por la extensión limitada de este artículo, esta cita de Moreau de Saint-Méry hace ya referencia a la masculinidad no como identidad biológica de un cuerpo sino como práctica performativa, contenido que nos abre el campo para un análisis queer de la masculinidad en el baile. Esto lo denomina Cécile Stephanie Stehrenberger "transbailar". Véase Stehrenberger, 2012.

[viii] Decía Gautier sobre la bailora La Nena en 1854 que "su originalidad reside en la extrema rapidez y extraordinaria limpieza de su trabajo de pies." (en Navarro, 2010, p. 257)

[ix] Farruca y garrotín surgirían bailados con Francisco Mendoza Ríos Faíco junto con Ramón Montoya a la música, pero hay que decir, que aún considerándose hoy un baile de hombre, en un principio lo bailaron tanto hombres como mujeres: El Gato, Juan El Pelao, Antonio Ramírez, La Macarrona, Manolita la Cañí, La Tanguera, La Joselito, Félix el Loco, la Malagueñita, Pastora Imperio o Dora la Gitana. (Véase Navarro, 2010, pp. 387-412.

[x] "Cuando su mantón de Manila y su bata de cola salen bailado y hace después unos desplantes la parada en firme para entrar en falseta, queda la cola de su bata por detrás en matemática línea recta." (Triana, 1935)

[xi] "Ya de niño me sentía atraído por las imágenes del Museo de mi ciudad natal. Sobre todo por Alonso Berruguete. Desde entonces he considerado a este genial artista como mi maestro en la estética y plástica de mi arte. Y cada vez estoy más convencido mirando los <<pasos de baile>> de sus santos, que en Castilla está el origen de la danza flamenca." (Cita de Escudero en García, 1988, p. 51). A ello habría que añadir la ilustración de la publicación sobre la danza y Berruguete que realiza Luis de Castro de 1953 y su participación en el film de Val del Omar *Fuego en Castilla* en 1960.

[xii] "el toreo tiene mucho de baile, y no se crea que con esto quiero hacer un <<chiste>>, ya que el baile español no es sólo movimiento; el flamenco sobre todo está lleno de actitudes estáticas, y no olvidemos que en él también se emplea la palabra <<desplante>>." (Escudero, 1947, p. 85)

[xiii] Son numerosas las citas que encontramos en torno a esta pretendida crisis histérica de la bailaora, destacando la de Gautier sobre la bailaora Petra Cámara que bailaría en 1853 en el Teatro del Gimnasio en París en que para describir su danza se utilizan términos como "transmitir el fuego, el delirio, el

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

torbellino, el vértigo", "una sesión de espiritismo", "sus ojos en blanco, sus rostros radiantes de fragancia, y sus bocas entreabiertas contemplando la felicidad del paraíso", "Su cuerpo sutil se estremece, palpita, y salta adelante. Sus caderas se balancean, el torso se arquea, […] y sus piernas, entrevistas en sus medias transparentes, adquieren el brillo del mármol" (citado en Navarro, 2010, p. 279-280)

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

BIBLIOGRAFÍA

Abad Carles, Ana (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna.* Madrid: Alianza Editorial.

Bachmann, Marie Laure (1995). *La Rythmique Jaques-Dalcroze. Une éducation par la musique et pour la musique.* Paris: A la Baconniere.

Burt, Ramsay (1995). *The male dancer*. New York: Routledge.

Castro, Luis de (1953): *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Ministerio de Educación: Instituto de Arte Diego Velázquez.

Covarrubias, Sebastián de (1611). *Tesoros de la lengua castellana*.

Cruces Roldán, Cristina (2008). *"De cintura para arriba". Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco*. Ciclo de conferencias La mujer en el flamenco: arte y género, Málaga, Universidad Internacional de Andalucía, 7-11 julio.

Dumas, Alejandro (1992) [1847]. *De París a Cádiz.* Madrid: Silex.

Duncan, Isadora (1995). My life. Loveright.

Escudero, Vicente (1947). *Mi Baile*. Barcelona: Montaner y Simón.

- (1950). *Pintura que baila*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A.
- (1959). *Arte Flamenco Jondo. Vicente Escudero en su nueva modalidad: conferencia bailada y cantada con la colaboración de Carmita García.* Madrid: Estades Artes Gráficas.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Estébanez Calderón, Serafín (1883). *Escenas andaluzas.* Madrid: Imprenta de A. Pérez Dübrull.

Eurípides (2000). *Bacantes*. Madrid: Gredos.

Foucault, Michel (1971). "Nietzsche, la généalogie, l'histoire". En: VV.AA: *Hommage a Jean Hyppolite* (pp. 145-172). Paris: Presses Universitaires de France.

- (2005). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Traducción de Julia Varela. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ford, Richard (1981) [1845]. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa,* 2ª ed. Madrid: Ediciones Turner.

Fuller, Loïe (2002). *Ma vie et la danse. Autobiographie.* Paris: L'œil d'or.

García Redondo, Francisca (1988). *El círculo mágico: Antonia Mercé, Vicente Escudero y Pastora Imperio*. Valladolid: Institución cultural <<El Brocense>>.

Gautier, Theophile (1985) [Paris, 1843]. *Viaje por España*, prólogo de Manuel Vázques Montalbán. Barcelona: Taifa.

G. Romero, Pedro (2000). "Hueso de la mano, hueso del pie: Comentarios a las relaciones entre flamenco y vanguardia en la figura de Vicente Escudero." En catálogo de la exposición *Dibujos. Vicente Escudero*. Sevilla: Caja San Fernando.

Guest, Ivor (1986). *Gautier on Dance.* London: Dance Books.

-(2008). *The romantic ballet in Paris*. Hampshire: The Carlesworth Group.

Ginot, Isabelle/ Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe siècle*. Paris: Larousse.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Gordon Byron, George (2009) [1812-1818]. *Childe Harold's Pilgrimage*. The Floating Press.

Graham, Marta (1991). Blood Memory: An autobiography. NYC: Doubleday.

Grande, Felix (1979). *Memoria del flamenco.* Madrid: Alianza Editorial.

Haraway, Donna (2004). "Modest_witness@second_millenium". En: Haraway (Ed.), *The Haraway Reader* (pp. 223-250). New Work: Routledge.

Hurtado de Mendoza, Antonio (1728). "El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo". En: *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas*. Madrid: Oficina de Juan de Zuñiga.

Irving, Washington (1968) [1832]. *The Alhambra. A series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards.* Granada: Editorial Pedro Suárez.

Iza de Zamacola, Juan Antonio (1982) [1799]. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Córdoba: Ediciones Demófilo.

Jovellanos, Gaspar Melchor de [1809] ."Legislación. Memoria para el arreglo de la Policía de los espectáculos y diversions públicas, y sobre su origen en España", en (1839): *Obras completas. Tomo II* (pp. 241-296). Barcelona: Librería de Oliva.

Laban, Rudolf von (1991). *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven: Noetzel.

- (1995). *Kinetographie-Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschritt*. Wilhelmshaven: Noetzel.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Laborde, Alexandre de (1809). *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différents branches de l'administration et de l'industrie de ce Royaume.* Paris.

Larrea Palacín, Arcadio (2004). *El flamenco en su raíz.* Sevilla: Signatura Ediciones.

Marx, Karl (1850). *La lucha de clases en Francia 1848-1850*. Madrid: Austral.

Mateos de Manuel, Victoria (2015). "Nietzsche, Warburg, Salome. Dance and the tragic spirit". En: Thiel, Julia Elena/ Lehman, Sonja/ Müller-Wienberg Karina (Ed.), *Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkungen von Geschlecht und Raum*. Bielefeld: Transcript.

Molins, Patricia (1996) (ed.): *Salomé. Un mito contemporáneo*. Madrid: MNCARS.

- (2013). *Identidades en construcción*. Ciclo de conferencias "El flamenco en el cine. Ensayo de una narración". Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 20 febrero- 24 abril.

Moncada, Sancho de [1619] (1974). *Restauración política de España.* Edición a cargo de Jean Vilar. Presentación de Enrique Fuentes Quintana. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.

Navarro García, José Luis (2010). *Historia del Baile Flamenco. Volumen I*. Sevilla: Signatura Ediciones.

- (2010a). *Historia del Baile Flamenco. Volumen II.* Sevilla: Signatura Ediciones.

Navarro, Alicia (2012). *Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos a la estética* flamenca. Seminario *Campceptualismos. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad*, Barcelona, Museo Macba, 19-20 noviembre.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Noel, Eugenio (1915). *Escenas y Andanzas de la Campaña Antiflamenca*. Valencia: F. Sempere y Compañía.

Ortiz Nuevo, José Luis (1990). *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX.* Sevilla: Ediciones el Carro de la Nieve.

Otero, José (1987) [1912]. *Tratado de Bailes. De sociedad, regionales españoles y especialmente andaluces. Con su historia y modo de ejecutarlos.* Sevilla: Asociación M. Pareja Obregón

Plaza Orellana, Rocío (1999). *El Flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad.* Sevilla: Bienal del Arte Flamenco.

Salazar, Adolfo (1961). "Música, instrumentos y danzas en la obra de Cervantes". En: *La Música en Cervantes y otros ensayos* (pp. 127-277). Madrid: Ograma.

Saint-Méry, Moreau de (1801). *De la danse*. Brown University: The John Carter Brown Library.

Sepúlveda, Ricardo (1888). *El Corral de la Pacheca: Apuntes para la historia del teatro español.* Prólogo de Julio Monreal. Madrid: Librería de Fernando Fé.

Shawn, Ted (1959). *Thirty years of american dance (1927-1959) and the American Ballet*. Massachusetts: The Eagle Printing and Binding Company.

Shawn, Ted/ Poole, Gray (1979). *One thousand and one nights stands*. Introduction by Walter Terry. New York: Da Capo Paperback.

Shulman, Alix Kates. "Dances with feminists". *Women's Review of Books,* Vol. IX, no. 3, December 1991.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

Stebbins, Genevieve/ Delsarte, François (1887). *Delsarte system of expression.* E.S. Werner.

Stehrenberger, Cécile Stephanie (2012). "Bichos raros. Los coros y danzas de la sección femenina en Guinea Ecuatorial". En Platero, Raquel (Ed.), *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 301-324). Barcelona: Bellaterra.

Steingress, Gerhard (1991). *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.

- (2002). "La Presentación del Flamenco Como Construcción Híbrida". En*: El Flamenco Como Nucleo Tematico* (pp. 31-43). Córdoba: Universidad de Cordoba, Servicio de Publicaciones.

- (2006). *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artístico del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Ediciones Almuzara.

Terry, Walter (1976). *Ted Shwan. Father of American Dance*. New York: The Dial Press.

Triana, Fernando el de (1935). *Arte y artistas flamencos.* Sevilla: Tomás Borrás.

VV.AA. (2008). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popilar 1865-1936*, Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

Washabaugh, William (1996). *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*, Oxford and Washington: Berg.

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: " "Bailar en hombre": una ortopedia del cuerpo nacional". 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

MOVIMIENTOS ESTÉTICOS DE RETAGUARDIA

Victoria Mateos de Manuel

Detalle de *Untitled #155*, Cindy Sherman (1985)

A finales de agosto, en esta corrala internáutica, emergía un brevísimo video en bucle que, celebrando los tópicos de lo estival, daba comienzo a la clausura de este sofocante verano. Ocurrió en twitter, el día veinte, fecha en que Kim Kardashian colgó un conciso y metonímico video que se convirtió en el pasatiempo internacional de la masa-web. Tal sábado, Kim Kardashian –emperatriz de la sinécdoque– tuvo a bien amanecer espléndida y nos sorprendió con un nuevo apotegma visual. Una insólita cumbre proverbial de la imagen. Un pegadizo y avispado adagio que alcanzó tanto la celebridad como la hartura en su insistente cita. Ese día, la señora Kardashian batió en apenas diez reiterativos segundos la historiografía cultural de la modernidad, proeza que ejecutó con tan solo una hipnótica y rotunda sentencia audiovisual. Un rótulo simple a la par que hiperdenso. Una consigna redonda, inapelable, de admirable capacidad sintética y voluntad didáctica. Un voluptuoso santo y seña.

Para mayor inri, burlándose de toda esperanza en la meritocracia, refutando cualquier ideal ilustrado de salvación a través del conocimiento, en provocadora afrenta hacia las horas de trabajo que guarece la crítica cultural, resultó que tan tremenda hazaña de la señora Kardashian no fue fruto ni de convicción política alguna, ni de rigurosa y voluntaria disciplina de estudio, sino de la caprichosa y maquiavélica fortuna, cuyo ambiguo rostro, mientras a los juiciosos ignora con los ojos, con la boca sonríe a los

Mateos de Manuel, Victoria (2016) Movimientos estéticos de retaguardia [artículo de crítica cultural sobre Kim Kardashian y el *twerk* rechazado para su publicación]. Disponible en https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel/Papers

imprudentes.[i] Por descuido. Por fortuita coincidencia. De chiripa. Fue así como Kim Kardashian derrumbó ese día, con casual sorna feminista y desde el insospechado espacio de enunciación de la industria del entretenimiento, la historiografía de la modernidad. Acto osado que resultó alborotador por accidental y juguetón despiste, pues nació de una ocurrente frivolidad que quedó enunciada bajo el rótulo "In honor of @styledbyhrush birthday a month ago LOL she taught me how 2 twerk on this trip so I posting it for her ;)".

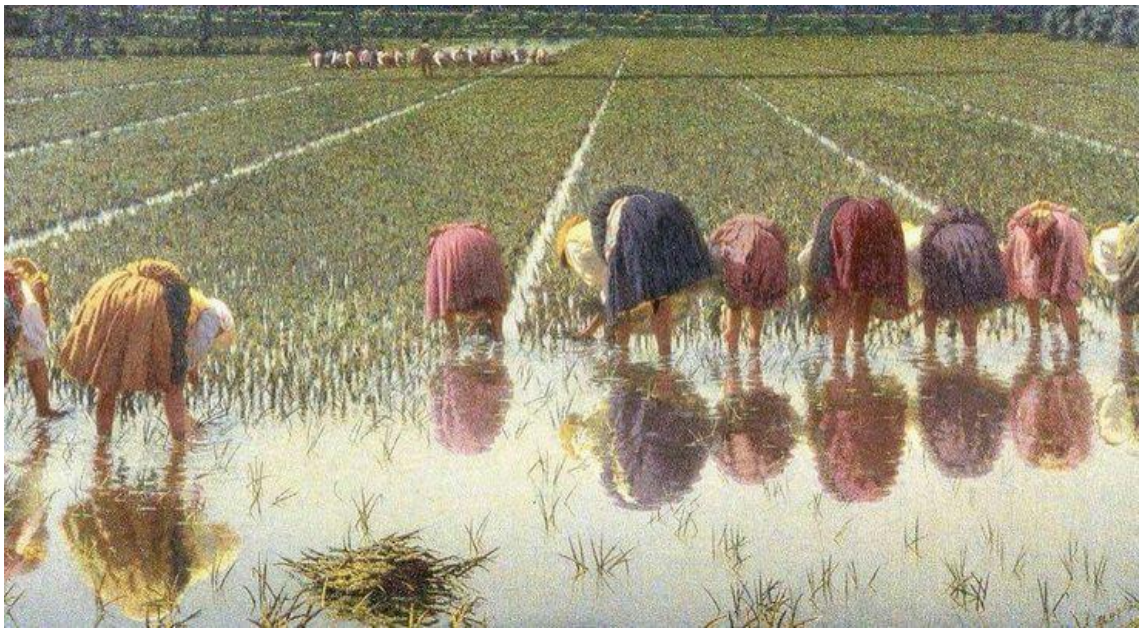
He aquí, pues, por si ustedes no saben aún de qué cadencioso, fortuito y protestón aforismo se está hablando, la cita de tan solemne ceremonia de despedida de este asfixiante verano. Y he aquí también este artículo entusiasta: una oda a los vilipendiados, a la par que envidiados, movimientos de retaguardia.

Fotograma autoría y cortesía de @KimKardashian

A través de este alarde iconográfico, Kim Kardashian, heterodoxa discípula warburgiana, añadía una ***Pathosformel*** más a la ya de por sí extensa y rebosante memoria gestual de los usos y costumbres que históricamente habían quedado adscritos a esta fracción de anatomía. Con ello, nos regalaba a todos nosotros –sociedad criticona y abúlica que, si bien narcotizada con la agitación de masas ajenas, se resiste, no obstante, a mover las propias masas– una nueva escenografía o subespecie de nalgada:

el *twerking* acuático, el perreo de agua, el culipandeo submarinista. En definitiva, el valor flotante de los movimientos de retaguardia.

Tal canto a la sobreabundancia, en contra de las directrices imperantes en todo acto de murmuración generalizada, no interesa específicamente por ser portador de misterio alguno que desentrañe la sublimidad, desmesura o serena belleza de los cánones estéticos contemporáneos. No. Su trascendencia reside en que evidencia con lucidez icónica ese dicho que advierte que, en numerosas ocasiones, son los árboles mismos los que no nos dejan ver el bosque y, en consecuencia, que suele ser en el imperio de lo obvio donde anida, se protege y afora lo que, de por sí, no es ni manifiesto, ni evidente, ni claro.



Angelo Morbelli (1895), *Per ottanta centesimi!*, Fondazione Museo Francesco Borgogna, Vercelli.

La corriente realista, quien sólo echa mano de la ficción para concebir intrigas cortesanas que mantengan el status quo, dice advertir en esta imagen tan solo una exhibicionista e imprudente, cuando no pretenciosa, retaguardia. Mientras tanto, el pensamiento utópico, con un sentido común inversamente proporcional a su ensueño, enarbola esta máxima fotográfica y la eleva a hito del laconismo inconformista y contestatario. Allí donde algunos sólo advierten molinos, otros vislumbran gigantes y

espetan que, en tal danza fluctuante de retaguardia, Kim Kardashian no se limitó a fatigar la carne, sino que ejecutaba lo que Judith Butler vino a llamar en 1990 “iteración performativa” o “agenciamiento performativo”; es decir, una reescritura paródica o transgresión de la norma que es llevada a cabo a través de la repetición y reapropiación de la misma.

Fotograma del videoclip *Pour it up* de Rihanna (2012)

La utopía sostiene este delirio nacido de tal espontánea y floreciente agitación de masas, declarando que ese –a ratos emergente y a ratos sumergido– movimiento de Kim Kardashian reescribió la paradoja entre omisión y omnipresencia a la cual habían quedado sometidas en la historia del arte las femeniles retaguardias. Estas, que sin duda han proliferado con abundancia y variopinta insistencia en la cronología de las artes plásticas, y hubiesen por ello de parecer emancipadas protagonistas de la genialidad creativa, sin embargo, poco o nada han desvelado de sí, ni de las señoras que en constante exhibición, por mor de la pincelada de señores artistas, ya sea con mueca de abnegación, pudor o rabia, las portaban y soportaban. Mudas –que no lacónicas– y opacas –que no hiperdensas–, las mujeriles retaguardias en la historia se limitaban calladamente a sostener el reflejo y habla de varoniles deseos, los cuales eran en muchos casos no sólo toscos, sino principalmente desaprensivos, ponzoñosos, dictatoriales, situados en la frontera, cuando no en el claro territorio, de la apología del abuso.

Peter Paul Rubens (1615), *Venus frígida*. Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Amberes.

No han sido pocos los artistas, quienes en inmaculado acto de altruismo hacia el género humano –esta especie pobretona y obvia que siempre anduvo adoleciendo de imaginación para lo seráfico–, aterrizaron en lo carnal y telúrico la volatilidad y evanescencia de lo celeste. Tuvieron a bien, pues, encarnar lo divino en una variopinta retahíla de fragmentos desnudos, la cual incluyó ese cajón de sastre de la ideología que algunos pacifistas impertinentes denominaron retaguardia. Fue entonces cuando lo lúbrico se tildó de célico, lo grotesco se hermanó con lo sublime y al pornógrafo se le concedió el disimulado bestiario del sátiro. La inclinación a la juerga se disfrazó de mirífica influencia del dios Baco, a la cortesana se la desvistió ninfa, musa o diosa, y la casa de tolerancia fue bautizada de excelentísimo Parnaso. Botticelli, Coreggio, Rafael. Ingres, Cranach, Stuck. Velázquez, El Bosco, Picasso. Gericault, Courbet, Schiele. Raro es el virtuoso que no haya declinado pictóricamente la morfología meridional de señoras, viragos y muchachas hasta convertirla en admirable y sigiloso tótem. Sin embargo, con tal glorificación de la morfología dupla cometían los artistas también una

doble inexactitud: la del mutismo atribuido a tal fragmento corpóreo, cuya propensión a la onomatopeya con elegancia blasonó Quevedo, y la de la adscripción sexual de tal aparato, el cual siempre adoleció de una incorregible y orgullosa disforia de género. De este acceso solapado a lo lascivo por el gozne de lo beatífico u olímpico se burlaba, entre otros, el escritor Henry Miller, quien nunca fue demasiado santurrón y quien, con su incorregible inclinación al sátiro, acabó también, por amor y coherencia, entregándose a la sátira –tanto Anaïs Nin como el género literario–. "Quiero una pureza clásica, donde la porquería sea porquería y los ángeles sean ángeles" –escribió Henry Miller en 1934.[ii]

Pablo Ruiz Picasso (1936), *Fauno descubriendo a una mujer*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Como los casos de Quevedo, Miller y Nin, no sólo la plástica, sino también la gramática, declinó con terquedad las vicisitudes de esta morfología ubicua, la cual, si bien estando en un único lugar anatómico, se emplaza paralelamente en infinidad de espacios simbólicos hasta convertirse, como bien ejemplifica el fotograma de Kim Kardashian, en un disputado significante flotante. Verlaine, Sade, Bataille. Lawrence,

Genet, Freud. Rabelais, la Biblia, Gingsberg. Y, sin embargo, en contraste con este abigarramiento estético de retaguardias, la historiografía tendió a simplificar sus incontables e ideológicas fluctuaciones. Éste es el caso de Johannes J. Winckelmann, quien en su *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), si bien dedicó párrafos a detallar el mérito y sustancialidad de fragmentos corpóreos como ojos, frente, pezones, barbilla, manos o boca, sin embargo, sorteó desde el imperativo esquivo la centralidad de las retaguardias para la armonía del cuerpo: "Y ahora que el curioso lector aficionado al Arte estudie, si le place, el «reverso de la medalla» y haga las observaciones que crea pertinentes […]".[iii]

A mis manos llegó hace unos días una curiosa encíclica de los antojos estéticos en torno a las posaderas: *Breve historia del culo*, obra de traicionero título que bien podría haberse llamado *Ingeniosa justificación en lo erudito e histórico de esta frívola afición por las posaderas femeninas*.[iv] En ella, Jean-Luc Hennig recorre con considerable gracejo e incorrectísima ideología sus personalísimas filias y fobias acerca de este fragmento anatómico, tentaciones que a ratos disimula inventariando las más destacadas encrucijadas que tuvieron lugar en la genealogía de la visibilidad artística de las retaguardias. En la ostentación por parte de este autor de tan abigarrada perspicacia léxica, toda ella entregada a la legitimación verbal de un tan fútil y físico gusto, rezuma un mal común y propiamente victoriano: el placer del discurso que Foucault nombraba en 1976 y que consiste en solazarse, más allá de la práctica de lo obsceno, principalmente en el paladeo del obsceno discurso.[v]

Confieso que, contra normas de urbanidad de la ortodoxia crítica, he pecado gustosa y me he reído bastante con el señorito Hennig. Inclusive me tomaría un café con algunas, por no decir muchas, de las ocurrencias que despliega este texto. Sean, pues, voluntariamente comprensivos con mi falta. Y si la generosidad no se anima a asistirles, que sea entonces el embaucador argumento de autoridad y el anecdotario feminista el que les conquiste: desde que la dueña y señora Simone de Beauvoir hiciera gala, allá por 1947, de un exquisito sarcasmo y escribiera provocadoras epístolas a su amante –el escritor norteamericano Nelson Algren– en las que le espetaba "lo amo tanto… que seré buena, lavaré los platos", se abrió la veda para todo regodeo en la incorrección política y el hermanamiento de la vocación feminista con la tentación canalla. Y así ha ocurrido,

que me he acabado riendo con el barroquismo caradura del poemario de Hennig. Poemario que, por lo demás, no trata sino de inclinación tan tontorrona y pueril como habrían de serlo los movimientos de retaguardia. Qué gran disgusto es tomar conciencia de que todo aquello que habría de ser inocente e innocuo, se ha venido a construir y enturbiar desde lo indecente e inicuo.

Un fascinante John Malkovich citando el desnudo de Simone de Beauvoir que fotografió Art Shay en 1952. Fotografía de Sandro Miller (2014).

No obstante, como me he sonreído con tal retahíla de florituras y equilibrismos destinados a adornar y lucir lo impúdico, deseo homenajear a Hennig y a sus referentes en riguroso acto de iteración performativa. Para ello, recuperaré uno de los argumentos de corte científico que Hennig esgrime para proseguir esta oda delirante a las estéticas de retaguardia. Frente a aquellos que emplazan inclementes tempestades como las oficiadas por la señora Kardashian en lo salvaje, poco razonable, incívico e incluso vandálico, Jean-Luc Hennig recupera un razonamiento de sesgo antropológico que legitima tanto a la retaguardia, como a sus osados movimientos. Ella, la retaguardia, es precisamente aquello que nos humaniza y, por tanto, moverla es lo específicamente humano. Sí, señorías. Ahí es nada lo que nos propone Hennig apelando a la *Historia natural* de Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, publicada parcialmente entre 1749 –año de nacimiento de Goethe, exponente central del movimiento "Tormenta e ímpetu"– y 1788 –año en que se publica la kantiana *Crítica de la razón práctica*–.

Como comenta Hennig, fue Buffon –quien llevó a cabo una jerarquización de las razas humanas y, por ello, fue precursor del racismo científico que se inició con las teorías poligenéticas en el siglo XVIII, se consolidó con la antropometría y el galtonismo en el siglo XIX, y estalló finalmente con la eugenesia y el posterior nazismo científico del siglo XX[vi]– ese hombre de autoridad y ciencia que, paradójicamente, también propuso que tal desprestigiado como anhelado fragmento de anatomía fuese el eslabón perdido de lo propiamente humano. Formuló que, de ser el humano un ente distinguible y distinguido, lo es por tratarse de un ente con retaguardia, amén de sus respectivas y asociadas dinámicas. La antropología científica rumoreaba que el volumen, prominencia y tridimensionalidad de esta morfología propiamente humana, a diferencia de la llanura propia de la de otros animales, era fruto del andar bípedo y de la posición erguida que adquirieron en su evolución los seres humanos. En consecuencia, siguiendo a Buffon, ponerse en pie fue el origen de todo movimiento de retaguardia y, por lo tanto, toda pompa que celebre un trasero dinámico y mayestático no es acción propia de bestiario, sino que trátase de un canto a lo definitivamente civilizatorio y específicamente humano. ¿Acaso, entonces, es el acto de ablución posmoderna de Kim Kardashian algo distinto a una admirable loa a la hechura humana?

Gustave Courbet (1853), *Las bañistas*, Musée Fabre, Montpellier.

En base a esta idiosincrasia humanizadora de los movimientos de retaguardia, sostengo que el citado fotograma de Kim Kardashian levanta la mano y realiza dos perfectos cortes en la historia cultural de la Modernidad, los cuales situaban el femenil trasero en un obligado e incongruente exilio de lo humano, ya fuese en el retiro de la divinidad oceánica –la náyade– o en el de las cárceles del animalario –el simio–.

Por su criticada envergadura, un corte lo dirige a 1810, recuperando la figura de la denigrada Sarah Baartman, también conocida como la Venus Negra. Ese año, esta mujer de etnia Khoikhoi u Hottentote llegó en un barco proveniente de África a Gran Bretaña, donde fue esclavizada y exhibida como atracción circense en Londres. Se aducía como reclamo y motivo de tal maltrato el interés científico y la curiosidad por su esteatopigia y *sinus pudoris*, rasgos sobre los que se decoró que tal abuso no era sino la connivencia social de un racismo, colonialismo y misoginia imperantes. En 1814 Sarah Baartman fue trasladada a París, donde era durante el día mostrada y tocada por el público en un escenario de la rue Neuve-des-Petits-Champs a cambio de una entrada de 3 francos, y por la noche expuesta y paseada por los encopetados salones parisinos. Sarah Baartman

murió en 1815 o 1816, las cifras varían, con apenas veinticinco años. Su cuerpo fue disecado por Georges Cuvier, considerado augusto padre de la anatomía comparada, y expuesto hasta la década de 1980 en el Musée de l'Homme, época en que comenzará un litigio político y diplomático entre Francia y Sudáfrica por las ruinas de Sara Baartman, cuyo cuerpo no sólo en vida fue reiteradamente sometido a humillación y abusos.[vii]

Fotografía o placa antropológica de M. Rousseau (1855), Musée du Quai Branly, París.

Por su valor flotante, el segundo corte que realiza el fotograma de Kim Kardashian lo destina a 1901/02 y alude al cuadro de Gustav Klimt *Peces dorados*, que inicialmente iba a titularse *A mis críticos*. En él, una sonriente náyade o ninfa acuática expone su retaguardia, la cual resulta una exhibición, si bien frontal, también nada obvia, pues en este grandilocuente primer plano quien se camufla es el propio artista, que en trasero ajeno, y a través no ya sólo de la metonimia sino de la metáfora, replica a los detractores de sus cuadros *Filosofía*, *Medicina* y *Jurisprudencia* para la Universidad de Viena.

Detalle de *Peces dorados* de Gustav Klimt (1901/1902)

Por lo tanto, si la historia de la estética es, entre otras muchas cosas, un reiterado inventario de estéticas de retaguardia, ¿qué es, entonces, aquello que tanto escandalizó del movimiento emergente de la señora Kardashian?, ¿por qué interesa, cuando no inquieta, tan diligente agitación de retaguardia?, ¿qué hay de llamativo, insultante o turbador en tal humanísima dinámica?

He aquí una posible hipótesis que explicaría la proeza que, por casualidad, ejecutó ese día de agosto la señora Kardashian. Si bien citando la norma de los que se arrogaron maestros en el arte de los movimientos de retaguardia, si bien rememorándose y reconociéndose en su fotograma a aquellos que reglamentaron y facultaron la visibilidad –artística y literaria– de tales masas, resulta que esta acción de la señora Kardashian, estando inserta en una tradición de sentido, aconteció también independizada de la misma. El meneo floreciente de Kim Kardashian fue insultante y traicionero porque, si bien entreverado en la tradición, por el contrario, se arrogó el lugar de la autoría y capitalizó en nombre propio el espacio simbólico al que la tradición, desde la significación histórica y la asimetría de poder, la sometía y obligaba. He ahí la incoherencia de la tradición respecto a su herencia, y he ahí también la incorrección y

traición del lego respecto a sus maestros: que mientras que las retaguardias se movieron al son de la glorificación ajena fueron éstas, entonces, consideradas regias, beligerantes y solícitas portadoras de gracia; pero que cuando las retaguardias se menearon autónomas, e inclusive ácratas, pasaron éstas a ser consideradas ociosas, impertinentes, ilegítimas y profanas masas.

Rafael (h. 1504), *Las tres gracias*. Museo Condé, Chantilly.

En ademán arrodillado, en el gesto de un cuerpo en cuclillas que necesita replegarse sobre sí y aferra sendas manos a los muslos para mantener el equilibrio. Así quedó retratado en este fotograma de Kim Kardashian el twerk, o valor flotante de los movimientos de retaguardia. Sin embargo, frente a la mueca de abnegación, pudor o

rabia de aquellos rostros que personificaron a lo largo de la historia las femeniles retaguardias, en esta ocasión, éstas emergieron principal, literal y etimológicamente *descaradas*: en el despótico gesto de darle la espalda al mundo y negarle a los espectadores la mirada. De este modo, tal retaguardia, si bien cercenada y aislada del derecho al holismo del cuerpo, abandonada a la inexpresividad de un rostro ausente que nunca sabremos si andaba llorando, gritando o mofándose de todos nosotros, circundó y aún hoy asedia con insistencia la esperada clausura de este interminable bochorno. Si Siegfried Kracauer, Susan Sontag o, principalmente, Mariano José de Larra viviesen, ellos, quienes en lo aparentemente frívolo e intrascendente que la intelectualidad despreciaba supieron hallar los síntomas de aquellos males que asediaban a su época y orbe, sin duda, le dedicarían un ensayo al fenómeno Kardashian y la elevarían a caso de estudio para una teoría del valor flotante de los movimientos de retaguardia.

Fragmento de fotografía (supuestamente adscrita) al *Lebensreformbewegung*, autoría desconocida, sacada de https://es.pinterest.com/pin/269582727670820241/

[i] Esta oración responde a la siguiente metáfora patriarcal de la teoría política, la cual se encuentra en el capítulo XXV de la obra *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo: "Se concluye entonces que, como la fortuna varía y los hombres se obstinan en proceder de un mismo modo, serán felices mientras vayan de acuerdo con la suerte e infelices cuando estén en desacuerdo con ella. Sin embargo, considero que es preferible ser impetuoso y no cauto, porque la fortuna es mujer y se hace preciso, si se la quiere tener sumisa, golpearla y zaherirla. Y se ve que se deja dominar por éstos antes que por los que actúan con tibieza. Y, como mujer, es amiga de los jóvenes, porque son menos prudentes y más fogosos y se imponen con más audacia."

[ii] Durrell, Lawrence (Ed.) (1959), *The Henry Miller Reader*, New Work, New Directions, p. 25.

[iii] Winckelmann, Johannes Joachim (1989): *Historia del arte en la Antigüedad*, seguida de *Observaciones sobre la arquitectura de los griegos*, Madrid, Ediciones Aguilar, p. 246.

[iv] Hennig, Jean-Luc (2010): *Breve historia del culo*, traducción de José Miguel González Marcén, Barcelona, Principal de los Libros.

[v] Véase Foucault, Michel (2006): *Historia de la sexualidad 1, La voluntad de saber*, ensayo introductorio y edición a cargo de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, Siglo XXI.

[vi] Todo esto, y mucho más, lo explica detalladamente Rae Beth Gordon en su libro publicado en 2009 *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*.

[vii] Sandrel, Carole (2010): *Vénus Hottentote*, prefacio de Jean-Denis Bredin, Paris, Perrin.

A LAS PUERTAS DEL CIELO

Victoria Mateos de Manuel

Una inquebrantable opacidad. Eso es todo lo que sabemos del paraíso: que es el lugar más terco y púdico de la existencia. Su firme discreción, que no otorga dispensa alguna, lo convierte a ojos de lo humano en el misterio por antonomasia. El cielo, cual fortaleza inexpugnable, permanece recóndito. Allí no hay viajes de ida y vuelta. Y, precisamente por ello, algunos incluso se han aventurado a tildarlo de falaz, de inexistente. Lamentablemente, ni siquiera tal negativa puede ser corroborada. Tan solo nos queda afirmar que ese (real o ficticio) paraíso es el lugar más inhóspito de esta existencia: ignorando las buenas costumbres que dictaba Hesíodo, entre las que se contaba la virtud de la hospitalidad, por el contrario, el paraíso no ha permitido todavía a ningún mortal pernoctar allí ni siquiera unas horas.

Ningún ser humano ha logrado aún quebrantar su silencio. Voceros, cicerones o plañideros de lo celeste nada han conseguido haciendo uso de una jerga sentenciosa. El paraíso no cede ante promesas, torturas, gritos o amenazas. Tampoco se doblega y aceita sus goznes ante lamentaciones, fantasías o ruegos. No hay manera de camelárselo. El cielo se circunscribe entre la fisonomía de la mujer fatal y la del Don Tancredo: tiene un carácter glacial, de limbo impávido. Nos da la callada por respuesta y ni ante las más dolosas, inocentes o monstruosas imprecaciones capitula verbalmente ante lo humano.

Con ello, al cielo su incorregible silencio, su mutismo impertérrito, le ha salido demasiado caro. Olvidado en lo ignoto, ha acabado convertido en mera cacofonía o cuchicheo planetario: todos, y no solo los arrinconados creyentes, nos atrevemos en alguna ocasión a legitimar nuestro discurso hablando en nombre del cielo. Se trata de fantasías ventrílocuas, algunas además peligrosas y abusivas, pues no hay modo alguno en que el paraíso entreabra su edénica boca y pronuncie para nosotros, desérticos seres telúricos, fitografía pertinente alguna. El paraíso es una contradicción insultante, un vergel a cuyas puertas dispone dos lenguas de páramo: indiferencia y silencio.

Mateos de Manuel, Victoria (2017) A las puertas del cielo [artículo de crítica cultural sobre la fe en homenaje a Abraham Cohen de Herrera rechazado para su publicación]. Disponible en https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel/Papers

Yo, consciente de tales límites, pero también soñadora incorregible de lo cósmico –ea, pues, lo que viene a llamarse una agnóstica esperanzada–, ya ni siquiera ruego al cielo por la siembra de una oración completa: el advenimiento de una de esas reliquias lingüísticas que aún contenían sujeto, verbo y predicado. En este secarral posmoderno y precario, la holgura de un proverbio divino se malentendería como exceso de boato. Y ello a pesar de que, a día de hoy, cualquier atisbo de sementera pacífica e inteligible por parte de un paraíso habitable habría de ser bien recibido por este erial en que se ha convertido lo humano. Una interjección, un farfullo o, inclusive, un merecido insulto ante nuestro despiadado hostigamiento hacia lo divino, serían suficientes. Todas ellas supondrían semánticas bienaventuradas. Si hace falta, incluso, se pone un maestro a disposición del cielo para que se digne a decirnos algo. Esta humanidad, cada día más yerma, de alarmante secano, bien merece presupuestar tal gasto.

Ni por esas. Por mucho que me pese, no hay manera de subir el volumen y aclarar la dicción a esta afonía celeste. El cielo es garganta que persiste día tras día en su voto de silencio; un confín ensimismado, que no responde a estímulo humano alguno. El cielo vive en la inopia y nosotros, cuerpos trabados de descortesía e insistencia, hemos olvidado que toda reiteración o voluntad escrutadora tienen un límite moral insoslayable. Tal límite se denomina acoso y, a pesar de su silencio asertivo, seguimos generación tras generación forzando verbalmente al paraíso. No lo dejamos tranquilo. Insistimos. Insisto en ese diálogo imposible: la historia tóxica entre un amado mudo –lo divino– y un obseso amante –lo humano–. Lo suyo, lo del cielo, es de un retraimiento enfermizo. Pero lo nuestro, lo humano, es aún peor. Violencia machista, descortés insistencia, maltrato cósmico, mal gusto impropio para una teología rosa: la de la querencia milenaria de lo humano tras lo divino.

A través de esta antiquísima desavenencia, cielo disfuncional y acosador humano han conformado una sórdida pareja que pareciese sacada de una novela de D.H. Lawrence, a la cual algunos han tratado de sacar rédito social, económico o político. Es lo que el Nietzsche anterior a la muerte de Dios denominó en su obra de 1872, *El Nacimiento de la Tragedia*, "primer problema filosófico", el cual "revela, entre hombre y dios, una contradicción dolorosamente insoluble que se yergue como ineludible bloque rocoso en el umbral de toda cultura."[i] Pero D. H. Lawrence y Nietzsche se quedan cortos para

expresar lo que sucede en ese interregno que tiene lugar cuando lo humano, olvidado de sí mismo, de su herencia terráquea, ansía trepar por los márgenes del mundo y anhela lo divino. La literatura sobre el deseo por lo celeste tiene un recorrido más extenso y, como en todo romance que se precie, proliferan los papeles para galán de devaneo cósmico.

Así nació la patología del Donjuanismo astral: la de aquellos que se precian de haber conquistado a una doña Inés celestial y, en consecuencia, se creen maridados y poseedores de un paraíso en la tierra y con derecho a hablar en nombre de lo divino. Esos Don Juanes, en su ansia por hacerse partícipes de lo cósmico y desbordante, acabaron, por el contrario, fulminando lo divino. Es el romance de los que no solo querían –como Ulises a Ítaca– volver a casa, sino que pretendían, además, creerse desde su partida ya en ella. Pues no. Tales colonizadores de lo divino erraron en sus ansias de conquista, ya que resulta que la condición del paraíso es la del apátrida: exiliado de lo humano, el cielo no pertenece a ningún hombre, movimiento, institución o fragmento terráqueo. Entre los seres humanos el cielo está siempre fuera de lugar, inasible, desdueñado, esquivo, permanentemente desplazado.

Esta aventura amorosa, la cual trata de aterrizar forzosamente al paraíso y darle un propietario, tiene uno de sus posibles nacimientos en la interpretación de una historia bíblica. Cuenta el libro de Mateo que fue a Simón Pedro a quien Jesucristo entregó las llaves del cielo. “Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo” –le dijo–. Esta sentencia, la cual presuponía la interacción entre esferas inconmensurables –lo humano y lo divino–, abrió la veda de los devaneos cósmicos y, a través de su herencia, proliferaron los delirios y retóricas agustinianas: que el paraíso no solo existía en lo trascendente, sino que era posible construir una suerte de “ciudad de dios” en la tierra. Poco a poco, el ámbito político malentendió la sentencia originaria y, codiciosamente, se fue apropiando de la esfera teológica. La cuestión ya no era tanto acerca del qué del paraíso, pregunta que se daba afirmativamente por resuelta, sino acerca del quiénes y el cómo: los poseedores y el modo en que se podía acceder a y construir el paraíso sobre la tierra. Progresivamente proliferaron las vías para acortar la distancia respecto al cielo y subsumir a las retóricas de poder la cuestión de lo divino.

A mí, personalmente, me inquieta la variedad de flirteos con el éter que aparecen a partir del Romanticismo a finales del siglo XVIII y con ustedes, pacientes lectores de estos avatares celestes, me gustaría compartir este muestrario de pecadillos cósmicos, todos ellos fruto de la avidez humana, por poseer un instante de la experiencia de lo divino.

A unos les dio por lo lírico y se animaron a decir que el paraíso era una forma de temporalidad que excedía a la esfera judeocristiana. El cielo regresaba al Olimpo y se creyó hallar el paraíso retornando y evadiéndose temporal y espacialmente en lo clásico, como si –como quien paga su entrada a un parque temático– se pudiese, ya en la Modernidad tardía, volver al espíritu de la Grecia Antigua y recuperarlo. Ahí tenemos, por ejemplo, la figura del poeta Hölderlin, quien en *Hiperión* (1797) invoca a Grecia como lugar de ensoñación de esa soledad en la fusión con el todo que va a heredarse en la filosofía alemana a través de Nietzsche. Y, perdónenme ustedes por la crudeza de la expresión, pero lo de los alemanes y otros tantos europeos con lo clásico fue una oferta decimonónica de turismo de borrachera. Filología etnológica. Una fantasía –estupenda pero colonialista– sin pies ni cabeza, como exponen, entre otros autores, Mary Beard y John Henderson en su obra *El mundo clásico: Una breve introducción*, donde explican con admirable claridad didáctica los prejuicios que hemos heredado en la construcción de lo clásico a través de los viajeros, escritores y teóricos europeos de los siglos XVIII y XIX.

Pero la persecución tras lo divino no es solo fruto de corrientes religiosas o artísticas, sino que, por el contrario, también caen en ella las retóricas políticas y manifiestamente ateas. Lejos de la candidez poética de un Hölderin, otros se entregaron al vandalismo cósmico. Ahí encontramos a Marx situando en el París de 1871 la posibilidad de entrar al cielo por las bravas: sin llave y por asalto, cita que hizo resurgir la cuestión de lo celestial en el ámbito político cuando Pablo Iglesias la mentó en el congreso de Vistalegre de 2014.

> “De cualquier manera, la insurrección de París, incluso en el caso de ser aplastada por los lobos, los cerdos y los viles perros de la vieja sociedad,

> constituye la proeza más heroica de nuestro partido desde la época de la insurrección de junio. Que se compare a estos parisienses, prestos a asaltar el cielo, con los siervos del cielo del sacro Imperio romano germánico-prusiano, con sus mascaradas antediluvianas, que huelen a cuartel, a iglesia, a junkers y, sobre todo, a filisteísmo."

Es la constitución de una teología política en la que, ante la dominación, la injusticia y la violencia institucionales, no quedaría más remedio que inclinarse por la picaresca colectiva y organizada, y entrar al cielo por derecho propio, sin pedir permiso, pues la experiencia mostraría que a ciertos espacios es imposible acceder poniendo la esperanza en una llave que acierte en el ojo de la cerradura. Paradójicamente es allí, en el ámbito marxista, donde la idea del cielo, pareciendo quedar aniquilada en un materialismo ateo, por el contrario, no desaparece; simplemente lo divino se transforma en su efectuación en la historia y la constitución de un programa político. Es lo que María Zambrano, aludiendo a Hegel, calificó en su obra cúspide *El hombre y lo divino* de 1954 como procesos de inmanencia de lo divino: la idea de Dios, lejos de desaparecer, simplemente queda reabsorbida en lo humano. De este modo, la política y la historia aterrizaron la cuestión de lo divino y quedaron dotadas de una finalidad trascendente, convirtiéndose con ello en las nuevas religiones creadas para movilizar a las masas.

Pero, si se quiere evitar la disputa inútil, aquella en que no existe posibilidad de acuerdo, hay ciertos contextos donde estos pormenores zambranianos es mejor custodiarlos en silencio. Algunas herencias marxistas trataron de repudiar toda acusación de resquicio intrínseco de lo divino. Así, por ejemplo, para la escritura de Víctor Hugo, que adolecía de rasgos tan cristianos que a algunos les pareciesen de por sí insoportables –véase la virtud de la compasión o el estremecimiento existencial por alguna suerte de principio trascendente o experiencia de la infinitud a través de la naturaleza–, se encontró un mordaz y elegante insulto que evitaba nuestro reiterado "meapilas". Victor Hugo era demasiado "cósmico" –insinuaba Walter Benjamin en *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*[ii]–, acusación que es recogida nuevamente en posteriores y excepcionales manuales de literatura como lo son el de Martín de Riquer y José María Valverde para referirse al sujeto literario propio del Romanticismo.

Finalmente, a algunos ácratas que ya solo buscaban en el decadente fin de siglo pasar el rato, ante el carácter evanescente que cobraba la modernidad –el manido y pésimamente traducido "Todo lo que es sólido se desvanece" del Manifiesto Comunista de 1848[iii]– les dio por recuperar, de manera adulterada, una filosofía de la sustancia. Así, hastiados de instituciones y ensueños políticos colectivos, se entregaron al viaje interior hacia lo divino, adentrándose en lo que Baudelaire llamó "paraísos artificiales": el hachís y el opio, drogas muy comunes en la época.

Y aquí aparece nuevamente mi muy querido Walter Benjamin, quien además de lector entregado y estudioso de Baudelaire, fue precursor involuntario del sujeto –que diría Virginia Woolf– necesitado de "una habitación propia". Y discúlpenme ustedes si yo admiro o reniego de ciertos autores no solo por incuestionables actos heroicos, sino también a la luz de ciertos chascarrillos intrascendentes sobre su vida cotidiana. Lo cuenta Bernd Witte en *Walter Benjamin. Una biografía*. Corría el año 1930 y Benjamin, por fin, alcanza la tan preciada independencia: hastiado de una vida matrimonial en casa de sus padres con Dora Pollack, a la que ya había puesto varios oxigenantes paréntesis con la actriz Asja Lacis, consigue finalmente vivir solo en un pequeño apartamento en la calle Prinzregenten 66 de Berlín.[iv] Tiene casi cuarenta años y es tanta la novedad y tan tardía que, como a un niño con zapatos nuevos, le da por lo propio: calzárselos hasta acabarlos destrozando. Se entrega al hachís, dejando entre 1927 y 1934 unos textos esenciales e inconexos recopilados en *Sobre el hachís. Protocolos de experiencias con drogas*, pero también acrecentando las pesadillas de un alma que era, de por sí, suficientemente melancólica y en exceso voluble.

En definitiva, y como ya señalaba al inicio de este artículo, a disposición del paraíso y de la idea de Dios se han dispuesto todo tipo de resortes ventrílocuos: no solo lo son las religiones al uso, sino que también el arte, la política o las drogas forman parte inevitable del legado humano de la querencia por lo divino. Todos, pues, sin excepción alguna, y no solo los hostigados creyentes, nos atrevemos en alguna ocasión a hablar en nombre de lo divino. Por ello, si queremos convivir, estamos abocados a una idea de tolerancia religiosa y a tener que convenir sus límites y reglas de juego, pues la historia de la humanidad es la de la persistencia en ese diálogo imposible: el reclamo del hombre por un atisbo de lo divino. Por eso quizá, aún hoy, necesitamos creer en un

paraíso posible, porque vivir, de significar todavía algo, eso es sostenerse, insistir y perseverar a las puertas de algún cielo.

.

[i] NIETZSCHE, Friedrich (2007): *El Nacimiento de la Tragedia*, edición de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 156.

[ii] Me refiero a esta cita de Benjamin, la cual comenta las diferencias en relación al concepto de multitud entre Victor Hugo y Charles Baudelaire:

«Las anotaciones de Jersey nos conservan fielmente sus mensajes: "Cada grande trabaja en dos distintas obras. En la obra que crea como viviente y en su obra espectral… El viviente se consagra a la primera, pero por la noche, en la calma profunda, despierta en él, de pronto, ¡oh espanto!, el creador espectral. Pero, ¿cómo?, exclama la criatura, ¿no es esto todo? No, responde el espíritu; levántate; la tormenta ya se ha desatado, perros y zorros aúllan y la oscuridad lo invade todo; la naturaleza se estremece, sobresalta bajo el látigo de Dios… El creador espectral ve de este modo la fantasmal idea. Las palabras se resisten y la frase se aterra… la luna va pasando macilenta, el miedo sobrecoge a las farolas… Guárdate pues, viviente, guárdate, hombre del siglo, tú, vasallo de un pensamiento que procede de la tierra. Porque esto es la demencia, esto es la tumba; esto es el infinito; esto es una idea fantasmal". El cósmico estremecimiento producido en la vivencia cabal de lo invisible que Hugo registra así en tal pasaje no tiene la menor similitud con el terror que domina a Baudelaire atacado de *spleen*.»

[iii] Esta manida aseveración del primer parágrafo "Burgueses y proletarios" de *El Manifiesto Comunista* tiene ciertos vaivenes en su traducción. "Alles Ständische und Stehende verdampft" ha sido traducido al castellano por "Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma" y al inglés como "All that is solid melts into the air", frase que da título al libro de 1988 de Berman. Sin embargo, *ständisch* no es sinónimo de *ständig*. S*tändig* quiere decir continuo, permanente, ordinario y proviene del participio pasado del verbo *stehen* (*stehen-stand-gestanden*). Por el contrario, *ständisch* no deriva exactamente del verbo stehen, sino del sustantivo *der Stand* que refiere a estamento, nivel o clase social, lo cual implicaría una nueva lectura de esta manida sentencia del manifiesto que ha sido pasado por alto tanto en lectores ingleses como castellanos. En comparación a ello, la traducción francesa del Manifiesto si ha hecho una lectura más respetuosa del texto en alemán: "Tout élément de hiérarchie sociale et de stabilité d'une caste s'en va en fumer."

[iv] "Benjamin vivió en la mansión de sus padres junto con su mujer y su hijo hasta casi los cuarenta. Su manía de los viajes, su pasión por el juego y las reiteradas depresiones no son otra cosa que los intentos desesperados de romper ese vínculo demasiado fuerte y demasiado ceñido. En febrero de 1929, la madre de Benjamin cayó gravemente enferma y murió el 2 de noviembre de 1930. Sólo después de esa muerte el hijo encontró la libertad de emanciparse definitivamente. El fin de todo vínculo familiar se expresa, en definitiva, muy significativamente en el hecho de que Benjamin se ve obligado a hipotecar toda su herencia para hacer frente a los gastos ocasionados por su proceso de divorcio. La ruptura definitiva con el pasado entrañaba, por una parte, una inseguridad material aun mayor: «Pues ciertamente no es nada fácil encontrarse en los umbrales de los cuarenta sin bienes ni situación, sin apartamento ni patrimonio». Pero la ruptura respresentaba en cambio la liberación para abrazar una forma de vida a la que él siempre había tendido: la del individuo aislado, al margen de todo, que sólo vive para escribir y por escribir." Bernd Witte (1990): *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa, p. 122

PUEBLO Y HOMBRE NUEVO.
LOS PELIGROS POLÍTICOS DE LAS COMUNIDADES DE FUTURO

Victoria Mateos de Manuel[1]
Departamento Filosofía y Sociedad, Facultad de Filosofía (UCM)

RESUMEN

En este artículo defenderé que el populismo, en su planteamiento político de comunidad de futuro e identidad por crear, es menesteroso respecto de sus precedentes teóricos en la filosofía de Nietzsche: (a) a través de su noción de "superhombre" (*Übermensch*) y (b) mediante el concepto de "comunidad superior/elevada" (*höhere Gemeinschaft*) desde la experiencia dionisíaca. Estas ideas nietzscheanas, si bien nacieron con intenciones esperanzadoras, han tenido un desenlace pernicioso si atendemos al resultado totalitario del *Movimiento para la Reforma de Vida* (*Lebensreformbewegung*) en Alemania en la primera mitad del siglo XX y el resultado neoliberal de la identidad de la *supermujer* expuesto por la crítica feminista de Betty Friedan en los años ochenta.

PALABRAS CLAVE

Nietzsche, populismo, superhombre, comunidad, *Lebensreformbewegung*, Betty Friedan

---

[1] Cómo citar: Mateos de Manuel, Victoria (julio, 2018). *Pueblo y hombre nuevo: los peligros políticos de las comunidades de futuro*. Comunicación presentada en el Simposio "La desinstitucionalización de la política", 56º Congreso Internacional de Americanistas, Universidad de Salamanca (España). Recuperado de http://ucm.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel.
Las tesis principales de este texto se exponen en el capítulo sexto y conclusiones del Doctorado Europeo *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad*, que defendí en 2017. Actualmente este artículo se encuentra en revisión en la Revista *Isegoría.*

1. INTRODUCCIÓN

En su libro *Populismo*, uno de los más recientes tratadistas de este núcleo problemático, José Luis Villacañas, describe una serie de rasgos que condicionan y dan entidad propia al fenómeno populista. Hay un carácter principal que recorre todo el discurso populista: el populismo es el resultado de una exaltación de los sentimientos y las pasiones, de manera que "el populismo impugna que la base de la sociedad sea racional".[2] El populismo sería una consecuencia del nihilismo, pues, una vez desaparecido un principio trascendente que articule un orden vital o ante el descubrimiento de la falta de un suelo firme que sostenga la realidad, "el miedo, la inseguridad, la inquietud, lo desconcertante"[3] se convierten en los nuevos modos que estructuran la sociedad frente a la idea moderna de un vínculo que se genera mediante la negociación de "intereses, contratos y pactos".[4] Por ello, el populismo requiere del concepto de multitud, pues ella es el lugar donde propiamente la política tiene lugar, ya que

> "el sujeto de la multitud no entra en ella por razones, especializaciones, antecedentes, intereses parciales. Como dice Laclau, «la formación de una multitud requiere la exaltación e intensificación de las emociones». Las formas comunicativas que privilegia la multitud son aquellas que inducen la emoción de forma directa."[5]

Sin embargo, el populismo no es sólo la constatación o el diagnóstico del modo en que la sociedad quedaría regida en la actualidad. El populismo se presenta también como un proyecto político: se trata de, atendiendo a estas condiciones que imperan en el mundo y haciendo un uso estratégico de las mismas, bosquejar un futuro revolucionario y emancipatorio. En este sentido, el populismo trata de crear, a partir de la sociedad de masas, una comunidad de futuro que, además, no sea esencialista, sino cuya identidad sea simplemente operativa, débil o responda a un principio fluctuante.

> "[El populismo] trata de transformar la sociedad de masas en comunidad políticamente operativa. Su problema es cómo hacerlo. […] El populismo quiere

[2] Villacañas, José Luis, *Populismo*, Madrid, La huerta grande, 2015, p. 16.
[3] Ídem.
[4] Ibíd., p. 24.
[5] Ibíd., p. 94

> construir una comunidad, pero solo tiene masas. […] La comunidad popular no es la raíz, sino el término al que se dirige el populismo."[6]

> "El populismo no es esencialista. Lo era el marxismo. El populismo se debe considerar como un fenómeno plural, complejo, cambiante, tendencial, gradual, que tiene en cuenta la multiplicidad social, con su producción permanente de diferencias. El populismo, en términos filosóficos, es posmetafísico. […] lo decisivo, lo verdaderamente populista, consiste en que esa comunidad no existe. Hay que crearla."[7]

Asimismo, Villacañas, si bien reconoce que la filosofía nihilista de Nietzsche es el sustrato que permitió la aparición de una sociedad populista[8], desliga al mismo tiempo la política populista tanto de la filosofía de Nietzsche como de la historia de los totalitarismos europeos, situando el origen del populismo al término de la Segunda Guerra Mundial con el peronismo.

> "Para entender el populismo debemos tener esta pequeña historia muy presente. Nadie habría hablado del populismo para referirse al nazismo o al fascismo italiano. El populismo, cuya formación peronista es arquetípica, encontró una salida a las sociedades que no deseaban caer en o repetir esos fenómenos. […] Por lo demás, no es un azar que el peronismo emerja en octubre de 1945."[9]

Si bien considero que el análisis de Villacañas tiene pleno sentido como diagnóstico de la sociedad postmetafísica de masas, por el contrario, no haríamos justicia al debate contemporáneo si no tomásemos alguna distancia al entenderlo como proyecto político de futuro. Con el fin de argumentar esta posición, atendiendo a tres cuestiones históricas, desarrollaré tres críticas que pudieran presentarse hacia el proyecto político populista. Críticas que lejos de invalidarlo, pueden contribuir a su robustecimiento o, al menos, a una mayor matización argumentativa. Los tres ejes de análisis, que veremos a continuación, se dirigen a plantear el peligro del concepto de "comunidad de futuro" y defender que el sustrato ideológico del populismo –al menos, el previo al final de la

[6] Ibíd., p. 41.
[7] Ibíd., p. 44.
[8] Ibíd., p. 15.
[9] Ibíd., p. 40-41.

Segunda Guerra Mundial–, hunde sus raíces en tendencias anteriores al peronismo que de manera, directa o indirecta, se beneficiará de ellas. De manera específica, estas semillas ideológicas aparecen ya en la filosofía finisecular de Nietzsche –con sus propuestas de una "comunidad superior" a través de la experiencia dionisíaca y el concepto del superhombre– y en Heidegger –quien propone el origen como noción de futuro en su discurso inaugural como rector de la Universidad de Friburgo en 1933–. En este artículo se trata, por lo tanto, de pensar el populismo más allá de su surgimiento histórico, con el fin de rescatar el germen conceptual de la ideas de una comunidad de futuro y un hombre nuevo y exponer qué limitaciones pudieran encerrar estos planteamientos propios de la filosofía finisecular alemana, la cual tuvo una probada y estudiada influencia en la configuración del populismo peronista.[i]

El primer punto de análisis se centra en explicar la noción de "comunidad superior" en Nietzsche, quien desarrolló una primera lectura afirmativa del fenómeno de las multitudes. Asimismo, en este primer punto presentaremos un caso de estudio que ejemplificará el declive político de esta propuesta teórica nietzscheana: el uso por parte del totalitarismo de las utopías rítmicas y las ideas del *Lebensreformbewegung* nacido a principios del siglo XX en Alemania.

El segundo punto se centra en explicar la noción de "superhombre" en Nietzsche y su declive en su resultado neoliberal, como mostró la crítica hacia la idea de "supermujer" de la feminista americana Betty Friedan. Asimismo, observaremos cómo en la propuesta feminista de Friedan en los años ochenta hay una inclinación por la revolución antropológica y el cambio en la naturaleza del poder que bebe de la idea de transvaloración de Nietzsche y que ha resultado, cuando menos, inefectiva.

El tercer punto presenta la crítica del historiador italiano especializado en el fascismo Emilio Gentile sobre los peligros totalitarios del discurso de Heidegger de 1933, el cual sitúa el origen en el futuro. Con el desarrollo de estos aspectos, podemos ver con más claridad que la propuesta de vertebrar una "comunidad de futuro" es anterior a los populismos contemporáneos, hunde sus raíces ideológicas en la filosofía alemana finisecular y, además, su puesta en práctica mostró los peligros políticos de tales ideas filosóficas.

2. LA FORMACIÓN DE UNA "COMUNIDAD SUPERIOR"

El siglo XIX es un siglo de turbas y revoluciones, tal y como muestra, por ejemplo, la historia francesa. La ciudad de París estuvo marcada por permanentes brotes revolucionarios: la Revolución de 1830 que llevó al trono de Francia a Luis Felipe I, inaugurándose el período conocido como Monarquía de Julio; la Revolución de 1848, la cual supuso la abdicación de Luis Felipe I y la instauración de la Segunda República Francesa; y, además de ambas revoluciones liberales o burguesas, la Comuna de París de 1871, bajo cuyo gobierno popular se mantuvo la ciudad durante cuatro meses. La multitud era en el siglo XIX una fuerza política y, con temor, algunos escritores hablaban del terror que provocaban las masas, las cuales eran comparadas con mujeres temibles, monstruosas, de sexualidad incontenida e irracionales que arrasaban con todo aquello que encontraban a su paso. Tal fue el caso del escritor Edmond de Goncourt en su *Diario*, escrito en la década de 1870, en el que hablaba de las multitudes en términos de la "nerviosa sobreexcitación de la mujer" y "amazonas y viragos, inspirando e inflamando a los hombres con su inmodestia obscena y desvergonzada".[10]

En el imaginario popular decimonónico la revuelta, lo femenino y lo salvaje confluían y, de este mismo modo, comenzaron a teorizarse con tono denigrante las masas a finales del siglo XIX.[11] Nos referimos a dos textos: *Psicología de las multitudes* del polímato francés Gustave Le Bon, publicado en 1895, y *Los orígenes de la Francia contemporánea* del historiador francés Hyppolite Taine, expuesto en 1878. Estos autores asociaban la noción de masa a una multitud violenta e irracional en la cual se daban actitudes criminales. La masa, además, suponía la muerte del individuo, quien quedaba totalmente anulado en la medida que era impelido a participar de la multitud, en la cual primaban los comportamientos irracionales. La masa era considerada por Taine y Le Bon una forma de asociación tendente a lo primitivo y bárbaro y, por ello, contraria a la civilización, pues provocaba la disolución de las instituciones políticas y

[10] Lidsky en Harvey, David, *París. Capital de la modernidad*, Madrid, Akal, 2008, p. 369. Bien es cierto que la idea perniciosa de la muchedumbre no aparece en el siglo XIX, sino que la encontramos ya en el libertinismo euridot del siglo XVII con Gabriel Naudé en *Consideraciones políticas sobre los golpes de Estado* (1639). En este texto la muchedumbre es calificada de voluble y "estúpida multitud", "inferior a las bestias, peor que las bestias y cien veces más necia que las mismas bestias". Gabriel Naudé en Lomba, Pedro, *Márgenes de la modernidad. Libertinismo y filosofía en el siglo XVII,* Madrid, Escolar y Mayo, 2014, p. 110.

[11] Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005, p. 15.

sociales. Tanto Le Bon como Taine desacreditaban a las masas y desaconsejan la participación en las mismas.

Por el contrario, en esa misma época encontramos otra línea de comprensión de las multitudes que las reivindica. Es principalmente un fenómeno literario más que teórico, en el cual nos encontramos a dos autores: el poeta francés Charles Baudelaire y el filólogo alemán Friedrich Nietzsche. Con ellos comienza una escritura que estetiza la experiencia de las multitudes y pone en valor la experiencia del sujeto en las mismas.

En primer lugar, Baudelaire –en el texto "Las muchedumbres" de *Spleen de París* (1869)– dota a las multitudes de un matiz sexual. Baudelaire no habla específicamente de turbas y revueltas políticas, sino de la experiencia cotidiana de las multitudes en grandes urbes decimonónicas como París. Es la idea de que para el *flâneur* participar de la multitud es equiparable al placer orgiástico, pues, al compartir un espacio tan estrecho y hormigueante con desconocidos, hacerse partícipe de la multitud se asemeja a la intervención en una festiva bacanal. La experiencia de la multitud responde a una sexualidad transgresora. En Baudelaire, como en el caso del orgasmo en el que el yo se disuelve por instantes, la erotización de las masas aparece como metáfora de la fusión con la alteridad: "el pensativo obtiene una singular embriaguez de comunión universal", "aquel que se desposa fácilmente con la muchedumbre conoce gozos febriles", "lo que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy restringido y muy débil, comparado con esta inefable orgía, con esta santa prostitución del alma que se da por completo […] a lo desconocido que pasa" –dice Baudelaire respecto a las muchedumbres–.[12] Este ideal orgiástico de las multitudes seguirá presente a finales del siglo XIX, momento en que las multitudes son comparadas con los alcohólicos y las mujeres y "los motines generalmente terminaban en todo tipo de orgías alcohólicas".[13] Lo que en Baudelaire –quien vivía como un bohemio cambiando constantemente de domicilio en París y relacionándose con lo que ha venido a llamarse lumpenproletariado– era una virtud erótica de las masas, se transforma en el imaginario de finales de siglo en anomalía y razón de menoscabo.

[12] Baudelaire, Charles, *Spleen de París*, Madrid, Abada Editores, 2016, pp. 65-68.
[13] Barrow en Laclau, Ernesto, *La razón populista*, op. Cit., p. 52.

Por su parte, Nietzsche, quien trataba de revitalizar lo dionisíaco como lo auténtico o la categoría estética específica de Grecia, proseguirá esta línea deudora del pensamiento de Baudelaire que alaba a las multitudes. Siguiendo la lectura de Sloterdijk, la inicial exposición de la experiencia dionisíaca en *El nacimiento de la tragedia*, libro publicado en 1872, responde a esta celebración del carácter orgiástico de la multitud.[14] No obstante, este autor irá un paso más allá que Baudelaire, encontrando en tal experiencia no sólo un placer erótico sino una manera de redención de la comunidad, de impulso fraternal que consigue aunar a hombres que en su vida cotidiana, por el contrario, se encuentran escindidos por la primacía del mundo apolíneo de las reglas, las normas y las formas.

> "La excitación dionisíaca posee la capacidad de transmitir a toda una masa de gente [*Masse*] el don artístico de verse envuelto en esta procesión de espíritus y de saberse en comunión íntima con ella. […] aquí nos topamos ya con una individualidad que, penetrando en una naturaleza extraña, renuncia a sí misma [*Aufgeben des Individums*]. Un fenómeno que, de hecho, se extiende como si fuera una epidemia [*epidemisch*]: toda una multitud [*eine ganze Schar*] se siente mágicamente transformada bajo este influjo."[15]

Asimismo, Sloterdijk lee esta exposición de la experiencia dionisíaca en *El nacimiento de la tragedia* no sólo en clave comunitaria, orgiástica y festiva, sino principalmente en clave política, pues hay un fin estructurador en la embriaguez de las multitudes: pergeñar una "comunidad superior" o "comunidad más elevada" –término al que Nietzsche alude de manera literal–. El éxtasis de las masas puede entenderse como un recurso hacia el socialismo estético: "Mientras canta y baila, el hombre se revela miembro de una comunidad superior [*Mitglied einer höheren Gemeinschaft*]", "la naturaleza vuelve a festejar su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre", "si transformáramos el «himno de la alegría» de Beethoven […] podríamos acercarnos al

[14] "Ésta es la opción de Nietzsche –por más que el lector no dé crédito a lo que ven sus ojos. […], hoy podría considerarse *El nacimiento de la tragedia* como un manifiesto socialista capaz de resistir la comparación con *El manifiesto comunista*. La obra podría interpretarse como el escrito programático de un socialismo estético, como la Carta Magna de una *fraternité* cósmica." Sloterdijk, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Madrid, Pre-Textos, 2000, p. 67.

[15] Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. O helenismo y pesimismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 147.

sentido de lo dionisíaco".[16] El manido imperativo marxiano "proletarios del mundo, ¡uníos!" o la arenga poliamorosa de Schiller en la última estrofa de la *Oda a la Alegría* de 1785 –"¡Sed abrazados, millones!/ Este beso para el mundo entero"– se transformaría en *El nacimiento de la tragedia* en una alianza cósmica entre los hombres a través del arrobamiento, pues lo dionisíaco es "evangelio de la armonía universal".[17] Ya no sería una clase social o un principio antropológico los modos estructuradores de lo comunitario, sino que, según Nietzsche, es una comunión con lo informe e irracional que nos acecha aquello que es capaz de articular una ligazón entre los hombres. Nos encontramos, pues, en esta explicación nietzscheana de la experiencia dionisiaca, ante los mismos presupuestos que encontramos en el fenómeno populista: se produce en la multitud, las clases sociales quedan anuladas o carecen de relevancia[18] y tiene lugar una exaltación de lo irracional.

3. UTOPÍAS RÍTMICAS Y *LEBENSREFORMBEWEGUNG*

Ese intento de pergeñar una "comunidad superior", armónica y fraternal que se redimiese de los males de la sociedad industrial se concretó en los experimentos de principios de siglo de las utopías rítmicas y el *Lebensreformbewegung* –movimiento para la reforma de la vida– en Alemania. La aparición de las masas y la tecnificación de la sociedad habían desintegrado la articulación de la comunidad, surgiendo diferentes experimentos comunitarios que buscaban establecerse tanto fuera del capitalismo industrial como de los estados-nación. Siguiendo el ideal musical que proponía Nietzsche en torno a la experiencia de lo dionisíaco, nacieron diferentes utopías rítmicas en un contexto de romanticismo anticapitalista como modos de reconquista de lo sagrado y lo comunitario en la sociedad moderna tecnificada.[19] Asimismo, surge la necesidad de reinventar o recuperar la tradición, de fundamentar el vínculo y articular rítmicamente la sucesión de un relato o una cierta continuidad biográfica, en un

[16] Ibíd., p. 107.
[17] Ídem.
[18] Frente a la teoría marxista de clases, el populismo niega la existencia de clases: "No existen clases sociales. Lo social es una infinidad dotada de un exceso indomable. Se trata de un infinito juego de diferencias, productivo, creador, que no se deja capturar en la ontología de las clases, en grupos cerrados." Villacañas, José Luis, *Populismo*, op. cit., p. 43.
[19] Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, París, Editions Complexe, 2000, pp. 24-25.

contexto de consumo en que se está "descubriendo otra temporalidad" y produciéndose "una fractura del tiempo" con la aparición de una cultura del instante.[20]

La filosofía del ritmo de Ludwig Klages, la *Ausdrucksgymnastik* de Rudolf Bode, la danza primitivista de Mary Wigman o la *Ausdruckstanz* de Rudolf von Laban nacieron en torno a la década de 1910 como modos de oposición a la creciente deshumanización y homogeneización en el contexto industrial de las ciudades. La danza tuvo un papel en el romanticismo anticapitalista de la época que, paradójicamente, acabó derivando en la utopía racional-nacional del nacionalsocialismo. Tal fue el caso de Rudolf von Laban, quien tras sus iniciales experimentos de vida comunal en Monte Veritá –paraíso terrenal o, al menos, experimento comunitario por el que también pasaron literatos y pensadores de la época como Max Weber, Herman Hesse, Carl Gustav Jung o Stefan George– tuvo cierta relación coreográfica con el nazismo, ya que fue nombrado director del Deutsche Tanzbühne en 1934; o de Mary Wigman, quien realizó algunas danzas corales para la Olimpiada Juvenil de 1936.[21]

Las filosofías del ritmo se encuadraron en una variada tendencia anticapitalista que, nacida con la desilusión respecto al mundo moderno, buscaba reencontrar al hombre nuevo en la comunidad rural ajena a la patológica atmósfera del universo urbano. Además, si bien no buscaron específicamente materializar una reforma social a gran escala, sí trataron de aislarse del enfermizo mundo moderno y del contexto industrial, imaginando una suerte de utopía religiosa basada en el ritmo y entendiendo el movimiento a modo de "cosmogonía corporal".[22] El abrazo cósmico que propugnaba Nietzsche –esa armonía universal en la fusión de lo dionisíaco a través de la disolución del principio de individuación– fue una expresión más dentro de este anhelo de reencuentro de una naturaleza perdida y la comunidad ausente en el caótico contexto de la Modernidad industrial.

---

[20] Marinas, Miguel, *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001, p. 82.

[21] Karina, Lilian/ Kant, Marion, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and The Third Reich*, New York, Berghahn Books, 2003; Suquet, Annie, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945),* París, Centre Nationale de la Danse, 2012, pp. 769-821; Mosse, George L., *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimiento de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 200.

[22] Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, op. cit., p. 30.

Lamentablemente, ese sueño de comunidad cohesionada por esta particular armonía agroecológica pre-hippy que emergió en Europa de principios de siglo fue el caldo de cultivo idóneo para el enraizamiento de la estética fascista de los años treinta. El fascismo hizo uso de la tendencia mística, arcaica e irracionalista de diferentes movimientos artísticos y sociales de principios de siglo para un utilitario, desvirtuado y tendencioso uso político, como puede observarse, por ejemplo, en el canto a la naturaleza y el cuerpo deportivo de la película *Olympia* de Lenni Riefenstahl o el uso de utopías rítmicas para generar un sentimiento de comunidad estructurada en las masas.[23] El vaciamiento de sentido histórico y de tradición a través de la creciente preeminencia de la *ratio* capitalista y la voluntad de regeneración en un contexto decadente habían dejado un vacío de significado del que los fascismos van a adueñarse: la necesidad de establecer y fundamentar el vínculo, de generar comunidad y de reencontrarse en una identidad con historia.

Asimismo, tales utopías rítmicas, además de darse en el contexto más amplio del romanticismo anticapitalista, anidaron en torno al nudismo (*FKK* o *Freikörperkultur*) y el *Lebensreformbewegung* imperantes en la Alemania de inicios del siglo XX. Frente al capitalismo como modo de vida, paralelamente al movimiento obrero internacional, surgió como corriente el *Naturheilbewegung* (movimiento de sanación por medio de la naturaleza). Frente a la revolución entendida como acontecimiento político, surgieron movimientos para los que la revolución comenzaba por una reforma higiénica y por la liberación del cuerpo. Surgido tras la Revolución de Marzo o Revolución Alemana de 1848, el *Naturheilbewegung* fue precursor de la *Freikörperkultur* (cultura del cuerpo libre), la cual nace oficialmente en 1903 con la apertura de la primera organización nudista en Alemania. Como señala König, en la cultura nudista a principios del siglo XX había ya tendencias estético-eugenésicas.[24] Una de las tendencias del nudismo, la más ascética, propugnada por Richard Ungewitter, quien negaba el potencial erótico de la desnudez, aunó los preceptos terapéuticos del nudismo con el paradigma de higiene racial (*Rassenhygiene*), proponiendo el cuerpo nórdico-germano como ideal mayúsculo de la belleza. Como señala Clark, si bien estos movimientos de nuevas comunidades esperanzadoras y salvíficas estaban relacionados con "organizaciones de izquierda", los

[23] Baxmann, Inge, *Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Münschen, Fink, 2000, p. 9.

[24] König, Oliver, *Nackheit. Soziale Normierung und Moral,* Darmstadt, Westdeutscher Verlag, 1990, p. 149.

nazis "se apropiaron y explotaron algunos de los sentimientos que los habían configurado".[25] El ideal nietzscheano que trataba de configurar una "comunidad superior" a partir de vínculos dionisíacos-irracionales fue, por lo tanto, un mal experimento histórico de cuya filosofía acabaron adueñándose los totalitarismos.

4. LA PROPUESTA DEL SUPERHOMBRE

La propuesta del superhombre nietzscheano aparece, por primera vez, en un fragmento escrito entre noviembre de 1882 y febrero de 1883 y se consolida con *Así habló Zaratustra,* cuyas cuatro partes fueron publicadas entre 1883 y 1885 y cuyo libro cuarto –según la lectura de Deleuze[26]– está dedicado a perfilar esta figura.

Como señala Lamothe, lo primero que llama la atención en la aparición literaria del superhombre es su relación simbólica con la maternidad.[27] En la idea de transvaloración de todos los valores que tiene lugar tras la muerte de Dios –es decir, tras la desaparición de una realidad supraterrenal que legitime ciertos principios trascendentes que, a su vez, puedan orientar moralmente la realidad– no hay una simple inversión de los valores antecedentes, no se trata de invertir la polaridad de los valores precedentes, sino de crear algo nuevo que todavía no existe. Las metáforas de la gestación y el parto son recurrentes en la posibilidad del superhombre. Se trata de dar a luz una realidad aún no existente, no de invertir los anteriores valores tradicionales. El superhombre no es la subversión de un extremo de la polaridad en su contraria, sino, como en el modelo del embarazo, se trata de la fundación de un nuevo ser a partir de los antiguos valores. La idea del superhombre es la de un nacimiento a partir de lo antiguo, no la de una mera inversión de valores en lo antiguo; es decir, no se trata de que lo anteriormente perdedor resulte ahora ganador. En términos de género, no se trataría de pasar de una polaridad de valores masculina a una femenina, sino de crear un nuevo ser que surge a partir de la superación de esa polaridad: el superhombre (*Übermensch*) o la "estrella danzarina", que es la otra figura retórica que utiliza Nietzsche en *Así habló Zaratustra* para hablar

[25] Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000, p. 63.
[26] Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 231.
[27] Lamothe, Kimberli L., "Giving Birth to A Dancing Star: Reading Friedrich Nietzsche's Maternal Rhetoric via Isadora Duncan's Dance", *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 86, nº 3/4 (Fall/Winter 2003), pp. 351-373.

de esa materialización del superhombre. El superhombre no imita al hombre, sino que crea algo nuevo:

> "No creamos que el superhombre de Nietzsche sea un afán de emulación: difiere en naturaleza con el hombre, como el yo. El superhombre se define por *una nueva manera de sentir*: otro sujeto que el hombre, otro tipo que el tipo humano. *Una nueva manera de pensar*, otros predicados que el divino; porque lo divino sigue siendo una manera de conservar al hombre, y de conservar lo esencial de Dios, Dios como atributo. *Una nueva manera de valorar*: no un cambio de valores, no una permutación abstracta o una inversión dialéctica, sino un cambio y una inversión en el elemento del que se deriva el valor de los valores, una «transvaloración»."[28]

Asimismo, la gestación es la idea de la superabundancia: en la concepción del superhombre reside la idea de que sí es posible configurar algo nuevo a partir de lo antiguo. Hay, pues, un lugar para lo novedoso y lo revolucionario en el seno de lo ya existente. La humanidad, según Nietzsche, no queda condenada a repetirse, sino que los cambios laten en el interior de lo ya dado. Hay, por lo tanto, una salida al nihilismo destructor. El superhombre es posible y es –como la gestación– pura potencialidad.

No obstante, hay que tener en cuenta que Nietzsche propone una metáfora idealizada y *naive* de la maternidad: la gestación del hombre nuevo no está transida por el dolor y el sufrimiento; no hay dolor en la aparición del superhombre, no nos hallamos ante una revolución violenta o dolorosa, no hay conflicto en la aparición de lo nuevo frente a lo antiguo, sino que nos hallamos ante un parto indoloro, amoroso, epicúreo. El superhombre nace desde y en el disfrute.

> "Actos los llamo yo (a los sanadores [*Mitheilenden*])
> El superhombre tiene, debido a una superabundancia de vida, cada aparición del fumador de opio y el delirio y la danza dionisíaca: él no sufre de dolores de parto. La enfermedad rige ahora a muchos, lo cual en sí no es síntoma de la enfermedad: hacia la visión.

[28] Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, op. cit., p. 230.

No vuestros pecados, sino vuestra austeridad clama al cielo.
¡Libéranos de nuestros pecados y devuélvenos la alegría desbordante [*Übermuth*]!
¡El pálido delincuente [*der bleiche Verbrecher*] en el calabozo y Prometeo contra ello!
¡Degeneración!
Queremos crear una esencia. Todos queremos participar de ella, amarla, todos queremos estar embarazados y, por ello, honrarnos y cuidarnos.
Tenemos que tener una meta, para a propósito de ella amarnos unos a otros. Todas las demás metas son a exterminar."[29]

"¡Ay! ¡Llega el tiempo en que el hombre dejará de lanzar la flecha de su anhelo más allá del hombre, y en que la cuerda de su arco no sabrá ya vibrar!
Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros."[30]

El ámbito reproductivo se convierte en un ideal en el horizonte nietzscheano, en el que, además, se añade la noción de completitud: sólo en la maternidad del superhombre se realiza el hombre. Ante la ausencia de un principio trascendente que rija y oriente la realidad, el hombre ahora "se coloca en lugar de Dios"[31] y se convierte en el centro de la existencia. Aparece una teología antropológica: el superhombre es un remedio al nihilismo, pues, una vez desaparecido Dios, la creación de un hombre nuevo dota de sentido a la existencia. La gestación del superhombre es una forma de teología maternal en la medida que sustituye, ya que interioriza o invagina, el anterior ideal divino como señaló críticamente María Zambrano en sus lecturas de Hegel y Nietzsche: el hombre deja de tender hacia Dios para tratar de alcanzar lo divino y creador que hay en sí mismo.[32]

---

[29] Nietzsche Source Digitale-Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe, eKGWB/NF-1882, 4[75].
[30] Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 38-39.
[31] Deleuze, Gilles, *Nietzsche,* op. cit., p. 231.
[32] "Se trata de una nueva religión sin Dios, de la religión de lo humano. Y lo humano ha ascendido así a ocupar el puesto de lo divino. Al abolirse lo divino como tal, es decir, como trascendente al hombre, él vino a ocupar su sede vacante." Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 19-20.

Asimismo, tras la posibilidad del superhombre late una idea propia del decadentismo finisecular que seguimos encontrando en el actual populismo: el ser humano, en su estado actual, es defectuoso, incompleto, corrupto, por ello ha de perfeccionarse, realizarse a través de la gestación de un nuevo ser, ya sea un individuo o una comunidad de futuro. Con ello, como señala nuevamente Deleuze (1986: 229) se produce un desplazamiento de la pregunta antropológica kantiana "¿qué es el hombre?" por una pregunta posthumanista que es inevitablemente elitista, selectiva, aristocrática: "¿quién supera al hombre?"

> "«Vosotros hombres superiores, –así dice la plebe parpadeando –no existen hombres superiores, todos somos iguales, el hombre no es más que hombre, ¡ante Dios – todos somos iguales!»
> ¡Ante Dios! –Mas ahora ese Dios ha muerto. Y ante la plebe nosotros no queremos ser iguales. ¡Vosotros hombres superiores, marchaos del mercado! […]
> Los más preocupados preguntan hoy: «¿Cómo se conserva el hombre?» Pero Zaratustra pregunta, siendo el único y el primero en hacerlo: «¿Cómo se *supera* al hombre?»"[33]

5. EL FRACASO DE LA SUPERMUJER

En el siglo XX se produjo un cambio social que permitió la realización del ideal nietzscheano del superhombre. Nos referimos al acceso de las mujeres al mundo laboral, lo cual llevará al arquetipo de la "supermujer", término acuñado por la feminista Betty Friedan en su libro de 1981 *La segunda fase.* Sin embargo, frente al carácter idealizador y redentor que va a cobrar la superación y transvaloración del hombre en Nietzsche, la crítica de Friedan nos pone en alerta frente a un peligro que no había sido tenido en cuenta por el filósofo alemán: que la gestación de un nuevo tipo de identidad acabe por no ser liberadora, sino aún más esclavizante que los modelos anteriores. Además, paradójicamente, frente a esa puesta en valor del sentido de la maternidad en el acceso al superhombre nietzscheano, en el caso de la supermujer nos encontramos principalmente con una revaloración y mitificación del espacio productivo,

---

[33] Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, op. cit., p. 229.

que hasta entonces había sido simbólicamente masculino. La idea nietzscheana de transvaloración de todos los valores y su continuidad histórica se funda sobre un arquetipo transgénero.

El feminismo de la segunda ola, principalmente a través de *El segundo sexo* de la francesa Simone de Beauvoir (1949) y *La mística de la feminidad* de la estadounidense Betty Friedan (1961), había llevado a cabo una idealización del espacio público y consideraba que los problemas que oprimían a la mujeres se solventarían con su acceso al mundo laboral y al espacio político. Había una fórmula magistral para la emancipación femenina: la participación plena en el espacio laboral y político. Estos, frente al espacio privado, el cual era considerado repetitivo y condenado a la inmanencia, eran concebidos como los espacios propios de realización del individuo, los cuales habían quedado vedados para las mujeres. En este sentido, una vez que las mujeres accedieran a esos espacios públicos, la emancipación y la realización tendrían lugar.

Para Beauvoir, el hombre se define socialmente como trabajador y ciudadano y, en este sentido, es ya antes del matrimonio o la paternidad "un individuo autónomo y completo", pues "se considera ante todo un productor y su existencia se justifica por el trabajo que aporta a la colectividad".[34] La "dignidad de adulto"[35] sólo se adquiere a través del rendimiento económico –además de a través de la libertad sexual o lo que ella denomina "acceso a placeres contingentes"–, es decir, en la posibilidad de adquirir ganancias por uno mismo a través del trabajo productivo: "Sólo un trabajo autónomo puede aportar a la mujer una verdadera autonomía".[36] El problema del trabajo doméstico, tal y como Beauvoir señaló en una entrevista en *Emisión-cuestionario TF1* de 1975, es que "no genera plusvalía" y, por lo tanto, "no se reconoce su valor de aportación".[37]

Para Beauvoir, como va a heredar Friedan, el trabajo remunerado en el espacio público es el modelo de trascendencia para el ser humano y, por tanto, el modelo de

[34] Beauvoir, Simone de, El segundo sexo, Madrid, Cátedra, 2005, p. 542.
[35] Ibíd., p. 547.
[36] Ibíd., p. 620.
[37] Beauvoir en López Pardina, Teresa, "El feminismo existencialista de Simone de Beauvoir", en Amorós, Celia/ Miguel, Ana de (coord..), *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización I. De la Ilustración al Segundo Sexo,* Madrid, Minerva Ediciones, p. 357.

emancipación femenino pasa por agenciarse de aquellas esferas que históricamente han sido típicamente masculinas: acceder al espacio público, en definitiva, a la condición de ciudadana y trabajadora que labora en pos de unas virtudes que van más allá del mero sostén biológico: servir "a Dios, a su país, a un régimen, a una civilización".[38] Friedan recoge el testigo de Beauvoir del siguiente modo, aludiendo a un supuesto carácter creador, enriquecedor y de proyecto del espacio público:

> "[…] conocerse a sí mismos como individuos, es por medio de su propio trabajo creador: no hay ninguna otra forma de hacerlo."[39]

> "Pero incluso si una mujer no necesita trabajar para comer, sólo puede encontrarse identificada en un trabajo que sea de verdadera utilidad para la sociedad –trabajo por el que, generalmente, nuestra sociedad paga. Ser pagado es, naturalmente, más que una recompensa: implica una neta dedicación."[40]

> "El problema que no tiene nombre "se reduce simplemente al hecho de no permitir que la mujer norteamericana desarrolle plenamente sus capacidades [y, para ello, necesitan formarse y ejercer una profesión, no que] un muchacho o un hombre les mire para sentirse vivas o vivir una vida parasitaria a través de las de sus esposos e hijos."[41]

El trabajo reproductivo, frente a la postura idealizadora de Nietzsche de la maternidad, es desacreditado por ambas autoras, con mayor vehemencia en Beauvoir, considerando que condena a la inmanencia y a la repetición, a pesar de que la "mediocridad dorada sin ambiciones ni pasión"[42] del hogar se disimule bajo una retórica mística que alabe el trabajo directo con la materialidad, el carácter heroico de la maternidad y el perfil creador y generoso –superabundante que diría Nietzsche– de las tareas de cuidado. No hay mito en la maternidad, señalan estas autoras feministas: Nietzsche apoya su teoría de la revolución antropológica de la transvaloración de todos los valores en una quimera simbólica. En el hogar la mujer nunca es protagonista de su vida, sólo aparece como

[38] Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo,* op. cit., p. 573.
[39] Friedan, Betty, *La mística de la feminidad*, Barcelona, Sagitario, 1965, p. 382.
[40] Ibíd., p. 384.
[41] Ibíd., p. 417.
[42] Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, op. cit., p. 573.

personaje secundario o mediador que facilita los proyectos de marido e hijos, por lo que carece de aspiración propia. Además, el hogar –la maternidad y el matrimonio– es ocupación, pero no trabajo, pues no hay proyecto para la madre y esposa, quien queda condenada "a la repetición y a la rutina".[43]

Asimismo, en un período de veinte años, el que discurre desde la publicación de *La mística de la feminidad* hasta *La segunda fase*, la postura de Friedan respecto a las bondades del espacio público cambió de manera sustancial. De manera idealizadora, al igual que Nietzsche con la maternidad, el feminismo de la segunda ola había considerado que, frente a las denostadas maternidad y matrimonio, el trabajo productivo sí aportaría un lugar de trascendencia en el que la realización de las mujeres tendría lugar. La realidad distó enormemente del ensueño y el contexto capitalista en el que el mercado laboral tenía lugar mostró que el mundo profesional no era tampoco necesariamente un espacio de realización, sino de angustia. En ese acceso al mundo profesional, si bien había aportado un sustento económico, no se había hallado un proyecto trascendente, sino simple esfuerzo, competitividad y una soledad pasmosa que nada tenía que ver con las aventuras, el riesgo y el desarrollo del carácter que se habían presupuesto al espacio productivo.[44] El ideal de la supermujer había resultado –atendiendo al análisis de Friedan– un fracaso.

> "Y, también por aquella, me levanté y me fui en plena comida mensual del «Foro Femenino», el equivalente, para la «mujer nueva» de la tradicional red de amistades e influencias de amiguetes entre los hombres, por sentirme incapaz de seguir allí sentada, oyendo explicar a una serie de capitostes de grandes

[43] Íbid., p. 626.

[44] De esta gran decepción respecto al espacio productivo habla principalmente Richard Sennett. Habría, para ello, que considerar el cambio de contexto en las condiciones del capitalismo a partir de los años ochenta, las cuales alejan este modelo del trabajo en el espacio público como lugar vinculado a la trascendencia. Es lo que Richard Sennett denomina "capitalismo flexible", modo de vida que excede la mera estructura económica en el que se encuentra inserta la sociedad contemporánea. El trabajo ha dejado de comportar la aventura, para pasar a expresar una mera supervivencia en que el riesgo está mediado por el azar o la fatalidad, no existen unas consecuencias previsibles entre acciones y efectos. El cotidiano se encuentra en permanente estado de excepción: lleno de imprevistos, preocupado al extremo por salvar los obstáculos de lo inminente, salvando las innumerables contingencias que van apareciendo a cada paso del camino. Los peligros no son ya pruebas de carácter, sino simplemente han de ser sorteados para garantizar la supervivencia. El riesgo ha perdido su sentido teleológico, pues no lleva al héroe –como en el caso de la epopeya griega– a ningún otro lugar distinto del que ya está: a la deriva, se trata tan sólo de resistir y esa experiencia está trabada del mismo tipo de hastío que la vida íntima, generando un completo desgaste del individuo. Véase Sennett, Richard, *La corrosión del carácter*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 9-10.

empresas la mejor manera de que las mujeres consigan «verdadero poder» en la cima del ejecutivo empresarial. ¿Es que acaso no era más que esto el movimiento feminista? […]

Una mujer, ya mayor, de Ohio, reflexiona en estos términos:

- Yo fui la primera mujer que llegó aquí a puestos gerenciales. Me dediqué enteramente al trabajo. Al principio era interesante, porque estaba entrando en un territorio nunca hasta entonces pisado por mujer alguna. Pero ahora me resulta un trabajo como cualquier otro. Lo peor, sin embargo, es la tremenda soledad que siento. Me aterra volver a este apartamento, sola, todas las noches. Me gustaría tener una casa, hasta con jardín. Quizá tener un hijo, aunque fuese sin padre. Por lo menos, entonces, tendría una familia. Tiene que haber mejores maneras de vivir que ésta. Una mujer, sola…"[45]

"Aunque el movimiento feminista ha cambiado todas nuestras vidas y sobrepasado nuestros sueños con su magnitud, y aunque nuestras hijas dan ahora por supuestas su propia categoría de personas y su igualdad, ellas, como nosotras, descubren que no es tan fácil vivir, con o sin hombres e hijos, solamente sobre la base de aquel primer programa feminista."[46]

6. LOS PELIGROS DE COLOCAR EL ORIGEN EN EL FUTURO

El ideal de la supermujer, según Friedan, había naufragado. Ello se debía a que se había producido un trasposición de valores, pero no una transvaloración en términos nietzscheanos: las mujeres accedían al poder pero las estructuras de poder no habían cambiado. Es decir, las mujeres habían accedido a las esferas históricamente masculinas, adoptando con ello valores tradicionales y espacios de poder que hasta entonces les habían sido vedados. Sin embargo, las instituciones y los valores a ellas asociados se habían mantenido estables, sólo había cambiado la identidad de los sujetos que accedían a los mismos. Por ello, el movimiento feminista, a partir de los años ochenta, había de entrar en una "segunda fase" en que ya no se trataba de acceder al poder, sino de cambiar las estructuras mismas de poder. Es decir, en Friedan, como Nietzsche propone inicialmente, se reclama una transvaloración de valores, lo cual es

[45] Friedan, Betty, *La segunda fase,* Barcelona, Plaza y Janés, 1983, pp. 26.
[46] Ibíd., pp. 31-32.

quizá una de las grandes quimeras incuestionadas que ha dejado como legado el nihilismo nietzscheano a la teoría política. En el feminismo de los años ochenta, heredero del pensamiento nietzscheano, no hay una antropología pesimista de lo humano, no hay realismo político, sino la creencia –quizá *naive*– de que pueden subvertirse las estructuras de poder y de subjetivación.

> "La segunda fase no puede ser considerada en términos de mujeres solamente, de nuestra personalidad separada o de nuestra igualdad con los hombres.
> La segunda fase conlleva el llegar a un nuevo acuerdo con la familia, un nuevo acuerdo apuntalado por el amor y el trabajo.
> La segunda fase puede no ser siquiera un movimiento femenino. Los hombres pueden constituir la punta de lanza de la segunda fase.
> La segunda fase tiene que ir más allá de la batalla por la igualdad de poder en las instituciones. La segunda fase reestructurará las instituciones y transformará la naturaleza del poder mismo."[47]

Como en Nietzsche, hay en Friedan una antropología del ser humano nuevo: una razón utópica que persigue cambiar la naturaleza de las instituciones y el modo en que el poder es ejercido. Con ello, el pasado –lugar marcado por la injusticia, valores caducos y la asimetría del poder– deja de ser un espacio de referencia ética y política y todo el esfuerzo queda orientado hacia la construcción de un futuro en que se resolverá la hasta ahora decadente e imperfecta condición del mundo. Una vez fracasada la ideología del pasado feliz o el paraíso perdido –el buen salvaje rousseaniano o la admiración del concepto de lo clásico–, se necesita poner la idea una comunidad bien avenida en otro tiempo: el futuro. En ese apuntalamiento de un futuro utópico resuena un peligro que se encuentra ya en la propuesta de Heidegger en su discurso inaugural como rector de la Universidad de Friburgo en 1933: la reubicación de los mitos originarios no ya en el pasado, sino en el futuro por construir.

> "El inicio sigue existiendo. No está detrás de nosotros como lo sucedido hace tiempo, sino ante nosotros […] El inicio ha invadido nuestro futuro, está allí como una prescripción remota de que volvamos a alcanzar su grandeza."[48]

[47] Friedan, Betty, *La segunda fase*, op. cit., p. 33.

En el discurso de Heidegger se observa cómo, en un movimiento casi imperceptible, se extrae el mito del lugar de lo construido para ser este emplazado en el espacio a ser construido. Con ello, Heidegger invierte la estructura pretérita que configura el mito volcándola hacia el futuro. El pasado deja de ser fuente de legitimación para dar paso al futuro como experiencia legitimadora: todas las medidas del presente se toman en virtud de un futuro utópico por alcanzar. Sin embargo, esta antropología del hombre nuevo y la nueva comunidad corre el peligro de caer en lo totalitario a través de esa persistente insistencia en la epifanía comunitaria como modo al que la comunidad ha de tender. El mito deja de ser fuente para convertirse en tendencia o razón utópica. O, dicho de otro modo, si bien los hechos muestran que el pasado se constituyó como experimento fallido, ahora el futuro aparece como el nuevo espacio mítico en el que se redimirán los fracasos del pasado y se legitimarán las acciones presentes. El mito se convierte en un tiempo por acontecer y la realidad es obligada a permanecer en un estado de permanente experimentación e imperfección para llegar hacia lo que debe suceder. Emilio Gentile alertó de los peligros totalitarios de este tipo de posiciones.

> "El sistema político totalitario funciona como un laboratorio donde se experimenta una «revolución antropológica» para la creación de un nuevo tipo de ser humano. […]
>
> El Estado totalitario, por tanto, es un laboratorio político condenado a la experimentación continua para lograr su revolución antropológica en la sociedad. Definiendo el totalitarismo como un «experimento», antes que como un «régimen», pretendo subrayar la interconexión entre sus elementos constitutivos fundamentales, y poner de relieve el carácter dinámico del totalitarismo como «proceso continuo», que no puede ser considerado cumplido en ningún estado particular de su ejecución."[49] (Gentile, 2004: 85)

En este sentido, consideramos que las aportaciones nietzscheanas sobre la comunidad y el hombre nuevo, así como su legado, corren inevitablemente el peligro de convertirse en propuestas totalitarias en su expectativa de una revolución antropológica a través de la transvaloración de todos los valores. Cuestión esta a la que considero necesario

---

[48] Martin Heidegger en Blumenberg, Hans, *La risa de la muchacha tracia*, Valencia, Pre-textos, 2000, p. 18.

[49] Gentile, Emilio, *El fascismo. Historia e interpretación*, Madrid, Alianza, 2004, 85.

prestar atención desde una posición afín al realismo político republicano a la hora de plantear una propuesta política que trate de generar una comunidad de futuro.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDELAIRE, Charles, *Spleen de París*, Madrid: Abada Editores, 2016.

BAXMANN, Inge, *Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Münschen, Fink, 2000.

BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo,* Madrid: Cátedra, 2005.

BLUMENBERG, Hans, *La risa de la muchacha tracia*, Valencia: Pre-textos, 2000.

BUSTOS, Nora Andrea, "Carlos Astrada: Sociología de la guerra y filosofía de la paz", *Cuadernos de Marte*, año 2, nº 1, abril 2011, 103-124.

BUSTOS, Nora Andrea, "La autoridad de la filosofía en el Estado Peronista: la fundamentación de la tercera posición", *Revista Científica de UCES,* vol. 15, nº 1, pp. 72-90.

CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid: Akal, 2000.

CROCE, Marcela, "Leopoldo Marechal: una versión suburbana de los clásicos", *Argentina Fin de Siglo,* Otoño 2000- Primavera 2001, nº 52/53, 203-238.

DANTE, Aloé Victor, *El peronismo original y las originalidades posperonistas*, Buenos Aires, Dunken, 2017, 605

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama, 1986.

FRIEDAN, Betty, *La mística de la feminidad*, Barcelona: Sagitario, 1965.

FRIEDAN, Betty, *La segunda fase*, Barcelona: Plaza y Janés, 1983.

GENTILE, Emilio, *El fascismo. Historia e interpretación*, Madrid: Alianza, 2004.

GONZÁLEZ, Horacio, *Perón: reflejos de una vida*, Buenos Aires, Puñaladas. Ensayos de punta Colihue, 2008.

GUILBERT, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le* nazisme, París: Editions Complexe, 2000.

HARVEY, David, *París. Capital de la modernidad*, Madrid: Akal, 2008.

KARINA, Lilian/ KANT, Marion, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and The Third Reich*, New York: Berghahn Books, 2003.

KÖNIG, Oliver, *Nackheit. Soziale Normierung und Moral*, Darmstadt: Westdeutscher Verlag, 1990.

LACLAU, Ernesto, *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.

LAMOTHE, Kimberli L., "Giving Birth to A Dancing Star: Reading Friedrich Nietzsche's Maternal Rhetoric via Isadora Duncan's Dance", *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 86, nº 3/ 4 (Fall/ Winter 2003), 351-373.

Lomba, Pedro, *Márgenes de la modernidad. Libertinismo y filosofía en el siglo XVII,* Madrid, Escolar y Mayo, 2014.

LÓPEZ PARDINA, Teresa, "El feminismo existencialista de Simone de Beauvoir", en *Teoría feminista de la Ilustración a la Globalización 1. De la Ilustración al Segundo Sexo*, Madrid, Minerva Ediciones, 2005, 333-365.

MARINAS, Miguel, *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.

MATURO, Graciela, "De la estética metafísica de Leopoldo Marechal a una hermenéutica fenomenológica de lo imaginario", *Revista de Literaturas Modernas*, nº 33, 2003, 85-104.

MATURO, Gabriela, *Marechal: El camino de la belleza*, Buenos Aires, Editorial Biblios, 1999, 236

MOSSE, George L., *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimiento de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. O helenismo y pesimismo*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Nietzsche Source Digitale-Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe

PUIGGRÓS, Adriana, *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1995, 102

RUVITOSO, Clara, *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2015

SEBRELI, Juan José, *Ensayos filosóficos. Heidegger, el lugarteniente de la nada,* Buenos Aires, Editorial Pi, 2008.

SEBRELI, Juan José, *El malestar de la política,* Buenos Aires, Sudamericana, 2012.

SENNETT, RICHARD, *La corrosión del carácter*, Barcelona, Anagrama, 2000.

SLOTERDIJK, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Madrid, Pre-textos, 2000.

SUQUET, Annie, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945),* París: Centre Nationale de la Danse, 2012.

VILLACAÑAS, José Luis, *Populismo*. Madrid: La Huerta Grande, 2015.

VITALE, Cristian (13 noviembre, 2002), "Ernesto Jauretche habla de su exhaustivo documental sobre su tío Arturo" [artículo en diario online *Página/12*]. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-17/pag23.htm

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

[i] Debido a la longitud pero también necesidad discursiva de esta cita aclaratoria, con la intención de no interrumpir estéticamente el desarrollo del cuerpo de texto, se ha decidido emplazarla como una nota al final y no como una nota al pie de página.

La relación entre el populismo y el pensamiento alemán del fin de siglo no es en modo alguno introducida de manera novedosa por este artículo. Por el contrario, esta perspectiva es deudora de un extenso debate y herencia de la filosofía alemana en el peronismo y populismo argentinos, de los cuales este artículo es un mero continuador o deudor. A continuación, expondré de manera sucinta algunas de las principales relaciones entre peronismo, populismo y filosofía alemana finisecular.

En primer lugar, nos encontramos con la figura del poeta, dramaturgo y ensayista Leopoldo Marechal (véase Croce, Marcela, "Leopoldo Marechal: una versión suburbana de los clásicos", *Argentina Fin de Siglo,* Otoño 2000- Primavera 2001, nº 52/53, 203-238). Como nos narra Croce, "la adhesión de Marechal al peronismo es acaso el dato más controvertido de su biografía y el que con mayor peso ha invadido su bibliografía". Marechal llegó a calificar de "revolucionario" al "movimiento del 4 de junio de 1943" en el texto "justificativo" y "programático" que tenía el título de "Proyecciones culturales del movimiento argentino" (Op. Cit., 216). Este autor consideró, además, que había de producirse una resignificación trascendental y política del folklore para construir lo popular en la línea de Gramsci a través de una triple operación que llevaría a cabo una élite cultural: "1º Rescatar del olvido las tradiciones nacionales y estudiarla. Obra del investigador. 2º Devolverlas al pueblo revitalizadas, darles una nueva vigencia. Obra del educador y del difusor. 3º Exaltarlas, por el arte, hasta el plano universal de lo trascendente. Obra del creador" (Íbidem, 218). En este proceso de reciclaje y exaltación de lo popular, Marechal llevó a cabo una revitalización de los clásicos –*Banquete*, *Odisea* y *La Divina Comedia* son, entre otros, claros referentes literarios de su producción textual, pero también la obra de Nietzsche, cuyo misticismo influyó fuertemente en su juventud–.

De manera específica, respecto a la obra nietzscheana aparecen dos claras alusiones en Marechal. En primer lugar, en la novela *El Banquete de Severo Arcángelo* (1966), Marechal, frente a la obra teatral *Antígona Vélez* (1965), considera lo humorístico "como una alternativa no dionisíaca de combatir la precisión apolínea", pues "la tragedia convertida en farsa es la respuesta que ofrece Marechal a la denuncia de Martínez Estrada sobre la farsa peronista" (Íbidem, 219). Asimismo, en el duodécimo y último capítulo de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939), titulado "El mástil", Marechal lleva a cabo una unificación de las figuras de Ulises y Cristo como símbolos de constricción frente a los cantos de sirena del delirio dionisíaco, "signo de la vocación de su maestro Nietzsche" (Maturo, Graciela, "De la estética metafísica de Leopoldo Marechal a una hermenéutica fenomenológica de lo imaginario", *Revista de Literaturas Modernas*, nº 33, 2003, 85-104). Igualmente, Gabriela Maturo señala en otro texto de estudio sobre la obra de Marechal la influencia de la filosofía de Nietzsche en este autor a través de su revalorización de la cultura como ritmo y danza, elementos imprescindibles en la configuración de lo popular (Maturo, Gabriela, *Marechal: El camino de la belleza*, Buenos Aires, Editorial Biblios, 1999, 236).

A su vez, no solo Leopoldo Marechal sino también el ensayista y político peronista Arturo Jauretche –uno de los creadores del mito del gaucho– tuvo como referente a Nietzsche, tal y como desvela en una entrevista su sobrino Ernesto Jauretche:

> "A los 3 años leía y a los 12 leía a Nietzsche, los filósofos alemanes y casi toda la literatura anarquista de la época. Jauretche tiene una fuerte base anarquista en su formación intelectual, que le dura hasta que llega a Buenos Aires y se encuentra con Homero Manzi" (Vitale, Cristian (13 noviembre, 2002), "Ernesto Jauretche habla de su exhaustivo documental sobre su tío Arturo" [artículo en diario online *Página/12*]. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-17/pag23.htm)

Además de la influencia nietzscheana en estos dos escritores, la línea deudora del nietzscheanismo tiene continuidad en las siguientes investigaciones. En primer lugar, nos encontramos con el trabajo de Aloé Victor Dante, quien nos habla del "posicionamiento de varios grupos peronistas en torno a la «filosofía del martillo»" y de la confianza que "diversos grupos nacionalistas depositaron en la «filosofía nietzscheana» seleccionándola como camino pertinente para consumar la transformación profunda y «no hipócrita» de la sociedad burguesa, a partir del vitalismo extremo" (Dante, Aloé Victor, *El peronismo original y las originalidades posperonistas*, Buenos Aires, Dunken, 2017, 605). En segundo lugar, se halla la obra de Adriana Puiggrós, quien menciona la categoría "reactivo" de la lectura deleuzeana de Nietzsche para dar curso a la explicación de la plataforma electoral de la Unión Democrática (Puiggrós, Adriana, *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1995, 102). En tercer término, Horacio González da cuenta de la posición intermedia entre Nietzsche y Renan del filósofo argentino José Ingenieros con el objetivo de fundamentar el concepto de "fuerzas morales" (Clausewitz) en el engranaje institucional, tal y como desarrolló Ingenieros en su opúsculo de 1920 *Las fuerzas morales*, continuador de *El hombre mediocre* de 1913 (González, Horacio, *Perón: reflejos de una vida*, Buenos Aires, Puñaladas. Ensayos de punta Colihue, 2008, 109).

En los estudios que abordan la influencia de la filosofía alemana en el peronismo en sentido más amplio, no sólo teniendo en cuenta la obra nietzscheana sino también la de otros autores, destaca la labor de dos investigadoras. En primer lugar, es fundamental el monográfico de Clara Ruvitoso, centrado específicamente en la figura conceptual de Heidegger en autores peronistas (Ruvitoso, Clara, *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2015). En segundo lugar, son notables las aportaciones de Nora Andrea Bustos, quien ha estudiado la influencia de Heidegger en la configuración de la identidad argentina y el mito del gaucho (Bustos, Nora Andrea, "La autoridad de la filosofía en el Estado Peronista: la fundamentación de la tercera posición", *Revista Científica de UCES,* vol. 15, nº 1, pp. 72-90). Asimismo, esta autora dedica una esclarecedor artículo al análisis del discurso del filósofo argentino Carlos Astrada "Sociología de la guerra y filosofía de la paz" de 1947, en el que este autor fundamentaba la tercera posición del gobierno peronista frente a la Guerra Mundial. Como nos narra Bustos, Astrada obtuvo una beca en 1927 para estudiar en Alemania bajo la tutela de Max Scheler y Heidegger realizando, asimismo, cursos con Edmund Husserl y Nicolai Hartmann. Bustos también menciona la influencia de Hegel en la mitografía argentina señalando que "la mirada hegeliana de la realidad nacional ya había estado presente en Lugones en su interpretación del gaucho *Martín Fierro* [poema narrativo de José Hernández de 1872] contenida en su obra *El Payador* [publicada en 1916]. Astrada, sería, por tanto, a pesar de su polémica con Lugones, un continuador de su camino" (Bustos, Nora Andrea, "Carlos Astrada: Sociología de la guerra y filosofía de la paz", *Cuadernos de Marte*, año 2, nº 1, abril 2011, 103-124).

Finalmente, es de destacar que, incluso las corrientes de pensamiento argentinas que son críticas de raíz con el populismo y el peronismo, conscientes de la influencia del pensamiento alemán en los populismos y neopopulismos, han dedicado gran parte de sus esfuerzos intelectuales a estudiar la filosofía alemana del fin de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial. Cabe destacar al respecto la figura del filósofo, crítico literario y sociólogo Juan José Sebreli y sus dos ensayos fundamentales sobre filosofía alemana y teoría política, en los cuales se tienen en cuenta figuras como las de Heidegger y Nietzsche en la configuración del fascismo de Hitler y Mussolini: *El malestar en la política* (Buenos Aires, Sudamericana, 2012) y *Ensayos filosóficos. Heidegger, el lugarteniente de la nada* (Buenos Aires, Editorial Pi, 2008).

«Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia.
[…]
Pero desde el paraìso sopla un huracàn que se ha enredado en sus alas
[…].»

Walter Benjamin (1940), *Tesis de filosofía de la historia*

Karl-Liebknecht Straße 13 [Fotografía sin filtros] (20/5/19)

Android/Mateos de Manuel, Victoria (Wände) [Wende]: *Berlin{er} Chronik*. Samsung Galaxy J5: Desktop-PC.

Tiergarten [Sharpened photography] (19/5/19)

Android/Mateos de Manuel, Victoria (Wände) [Wende]: *Berlin{er} Chronik*. Samsung Galaxy J5: Desktop-PC.

Habelschwerdter Allee 30 [Fotografía con efecto Friends-Sophia 32%] (18/5/19)

Android/Mateos de Manuel, Victoria (Wände) [Wende]: *Berlin{er} Chronik*. Samsung Galaxy J5: Desktop-PC.

U-Bahnhof Dahlem-Dorf [Fotografieren mit Verfremdungseffekt] (17/5/19)

Android/Mateos de Manuel, Victoria (Wände) [Wende]: *Berlin{er} Chronik*. Samsung Galaxy J5: Desktop-PC.

Schönhauser Allee 25 [Photography with effect too-old] (16/5/19)

Android/Mateos de Manuel, Victoria (Wände) [Wende]: *Berlin{er} Chronik*. Samsung Galaxy J5: Desktop-PC.

Greifswalder Straße 52 [Imagen sin retocar] (15/5/19)

Android/Mateos de Manuel, Victoria (Wände) [Wende]: *Berlin{er} Chronik*. Samsung Galaxy J5: Desktop-PC.

Herbert-Baum-Straße 45 [retaille] (14/5/19)

«[…]
algo que se aprende en medio de las plagas
[:]
que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio
.»

Albert Camus (1947), *La peste*

BERLIN{ER} CHRONIK

Android/Mateos de Manuel, Victoria (Wände) [Wende]: *Berlin{er} Chronik*. Samsung Galaxy J5: Desktop-PC.

CANTOS DE SIRENA

Mateos de Manuel, Victoria (eine homogene und leere Zeit) [Jetztzeit]. *Cantos de sirena*. Piélago: DIN A4-PDF.

«Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares; sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. Pasa de largo y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanda, previamente adelgazada, a fin de que ninguno las oiga; mas si tú deseares oírlas, haz que te aten en la velera embarcación de pies y manos, derecho y arrimado, a la parte inferior del mástil, y que las sogas se liguen al mismo; y así podrás deleitarte escuchando a las sirenas. Y caso de que supliques o mandes a los compañeros que te suelten, átente con más lazos todavía.»[i]

Iconografía[ii]

Cuenta una leyenda de la ideología de lo dionisíaco, que las musas, expulsadas del Parnaso, no acabaron en la ciudad sino que fueron lanzadas al mar. Y, así, convertidas en sirenas, vivieron sumergidas entre intermitentes navíos, nautas y naufragios. De ese destierro nació la historia más absurda de la mitología. Un suceso tan extravagante que hubo de ser elevado a la categoría de lo heroico para disimular que éste, simplemente, se constituyó como una fanfarronería inadmisible. Las sirenas y, circunstancialmente, Ulises. De tal manera quedó reescrita tal escenografía originaria.

Como si así fuese, tenemos unas sirenas cantarinas, un protagonista tremendamente chismoso y dominante, y unos dóciles marineros, quienes lo que menos deseaban era tener problemas y gustaban, por ello, de reír las ocurrencias del líder. Ulises quiso atreverse a escuchar el orden musical de la existencia. Pero, como todo perfecto déspota, no podía compartir tal buenaventura con sus congéneres, a quienes sólo deseaba como palmeros y ayudantes del nombre propio que había de llevar su hazaña; y, como todo perfecto cobarde, sólo quería deleitarse en lo riesgoso sin asumir lo responsable para, así, tras probar las mieles de sirena, proseguir indemne su camino de regreso a Ítaca y, circunstancialmente, Penélope. De este modo, mientras Ulises tapaba los oídos del mundo con tosca cera, él fue atado al mástil para quedar importante, visible y doliente en el centro del barco escuchando el peligroso orden musical de la existencia.

Las sirenas cantarinas entonaban sus bienaventuranzas. Algunas lo harían pensando en los atractivos pero temerosos marineros. Otras tantas ni se enteraron de que el barco de Ulises estaba allí desplegando tal histriónica parafernalia. El resto ni siquiera llegó a cantar: sólo miraba aquel barco con absoluto estupor. Rápidamente el mundo se llenó de cuerdas, de gritos, de mástiles, de tapones de cera. Todo para evitar arrojarse al mar y morir ahogados. ¿No hubiese sido mucho más sencillo que Ulises y sus secuaces hubiesen aprendido a nadar antes de embarcarse?

Así, así, para soterrar la falta de miras y nulidad de los héroes, nació tal mitológica calumnia: que las sirenas hacían zozobrar los barcos y devoraban a los marineros.

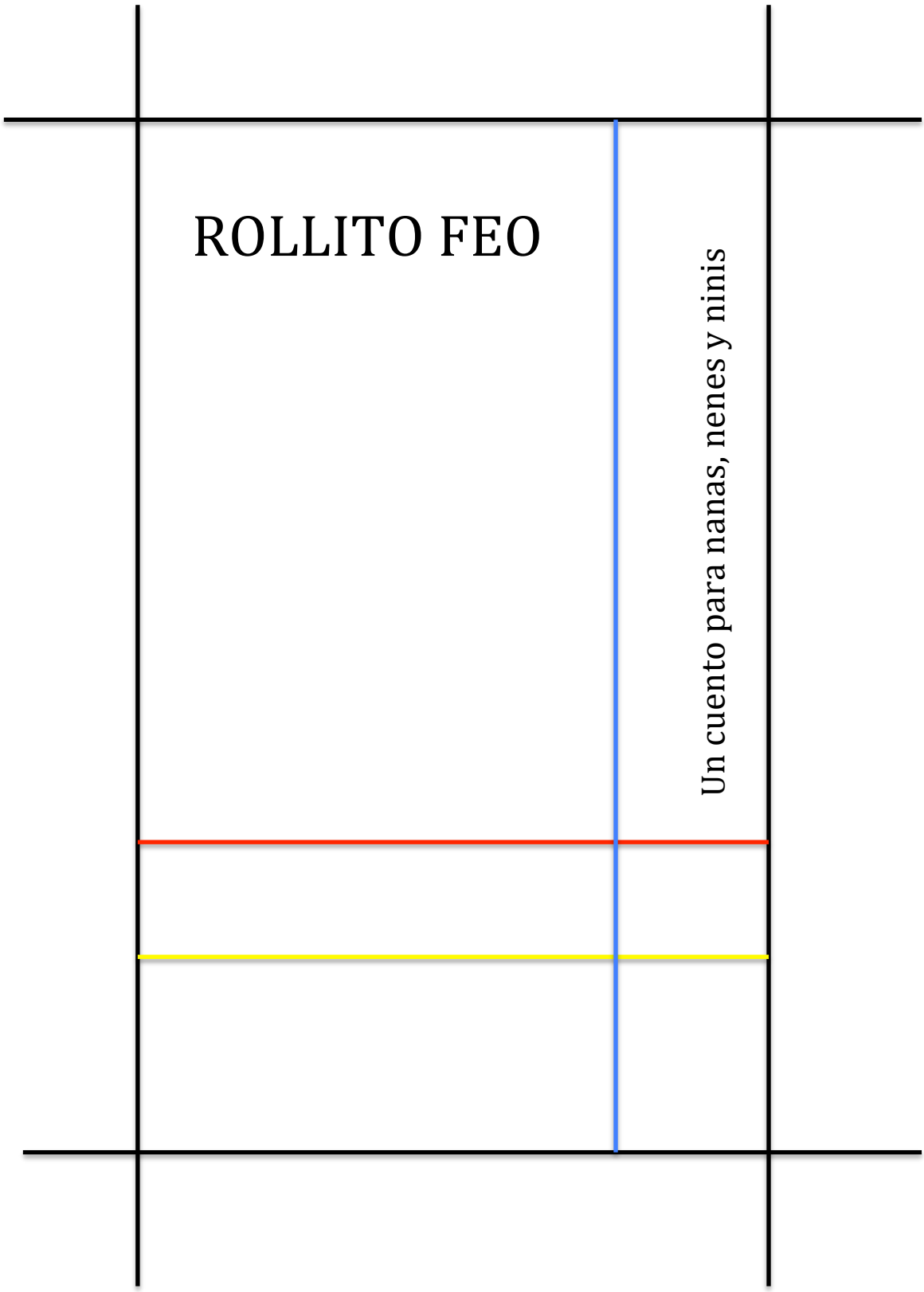
Y si bien las sirenas nunca llegaron a pisar la ciudad, ni a abordar la nave, ni quizá tampoco a cantar con tan extática armonía, ni siquiera en el piélago las dejaron vivir tranquilas.

Iconografía[iii]

[i] Palabras de Circe a Ulises en *Odisea*. Homero (1971). *Odisea*, traducción anónima. Barcelona: Editorial Juventud, p. 176.

[ii] Anónimo (8 julio, 1908): "Ulysses and the Steam Syrens" [viñeta], revista satírica *Punch or the London Charivari*. Imagen recuperada de https://womanandhersphere.com/2012/08/10/collecting-suffrage-punch-cartoon-ulysses-and-the-steam-sirens/ (última consulta el 8/3/2019).

[iii] Atribuido a Martín Villaverde (ca. 1570). *Bestiario de Don Juan de Austria*, custodiado en la Biblioteca del Monasterio de Santa María de la Vid (Burgos). Fotografía por cortesía de la autora.


ROLLITO FEO
Un cuento para nanas, nenes y ninis

ROLLITO FEO

Un cuento para nanas, nenes y ninis

Esta edición es una reproducción exacta de la
hecha por la Editorial Periscopio, S. A., de Madrid, España,
propietaria de los derechos de esta obra, en lengua española.
Muy reservados los derechos de reproducción.
Copyright by poniendo unas grapas por la línea discontinua.

Editorial Periscopio

A Chema,
a quien Marcos contará muchos cuentos.

NOTA DE LA TRADUCTORA A LA PRIMERA EDICIÓN

Quiero hacer a los lectores una breve advertencia. Este libro no es apto para cualquiera. La entrada es agridulce: cuesta la razón.

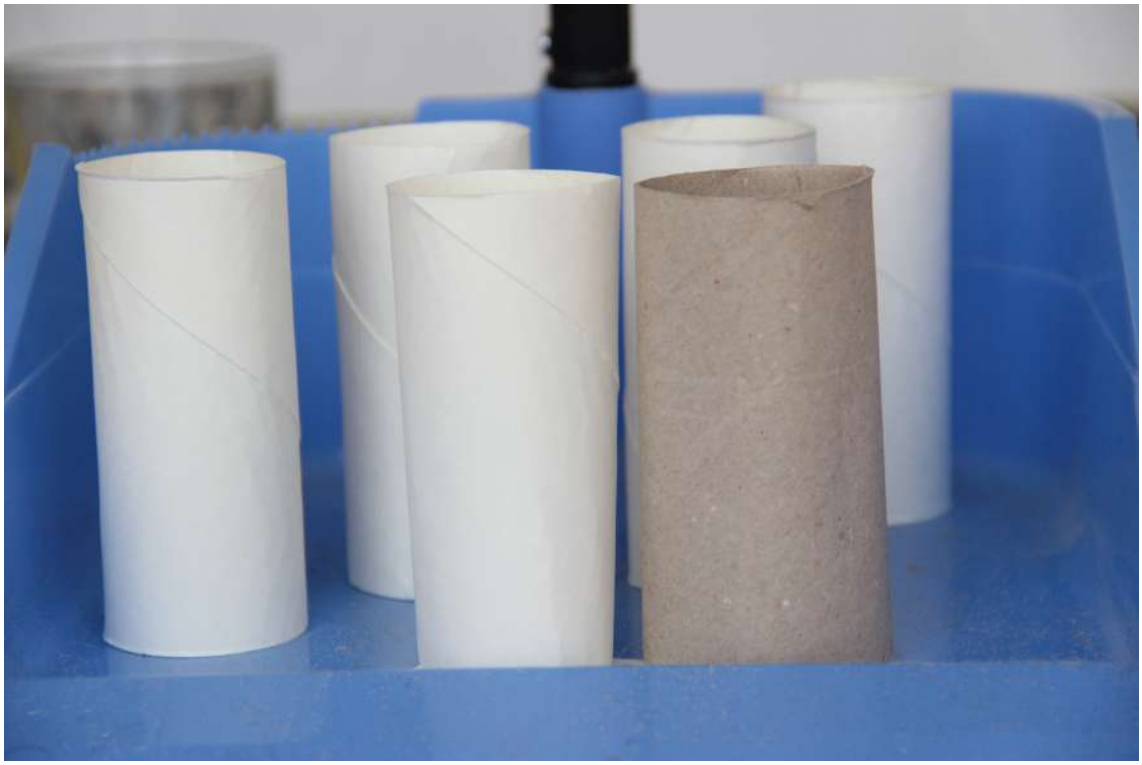
Rollito Feo nació en un recogedor celeste, azul y chillón.

Nació en una familia numerosa e impoluta, entre dos fuegos y un sifón.

Todo eran rumores alrededor de Rollito Feo. Los vecinos Croissant, Vaso de Visillo y Jabón Asocial hablaban por lo bajini del cante que daba Rollito Feo en su familia numerosa e impoluta.

- ¡No parece royo! ¡Qué moreno es! –espetaba Croissant.
- ¡Diría yo cilíndrico! –solía contestar, refutador, Vaso de Visillo.
- ¡Más bien, escatológico y pez! –bramaba Jabón Asocial, zanjando la discusión.

Por una vez, la grisura y pequeñez de Encimera de Cocina coincidió de parecer. Y, al unísono, el pueblo gritó a Rollito Feo:



"¡Reciclao!"

Y aquí comenzó el exilio de Rollito Feo, buscando su lugar en el mundo.

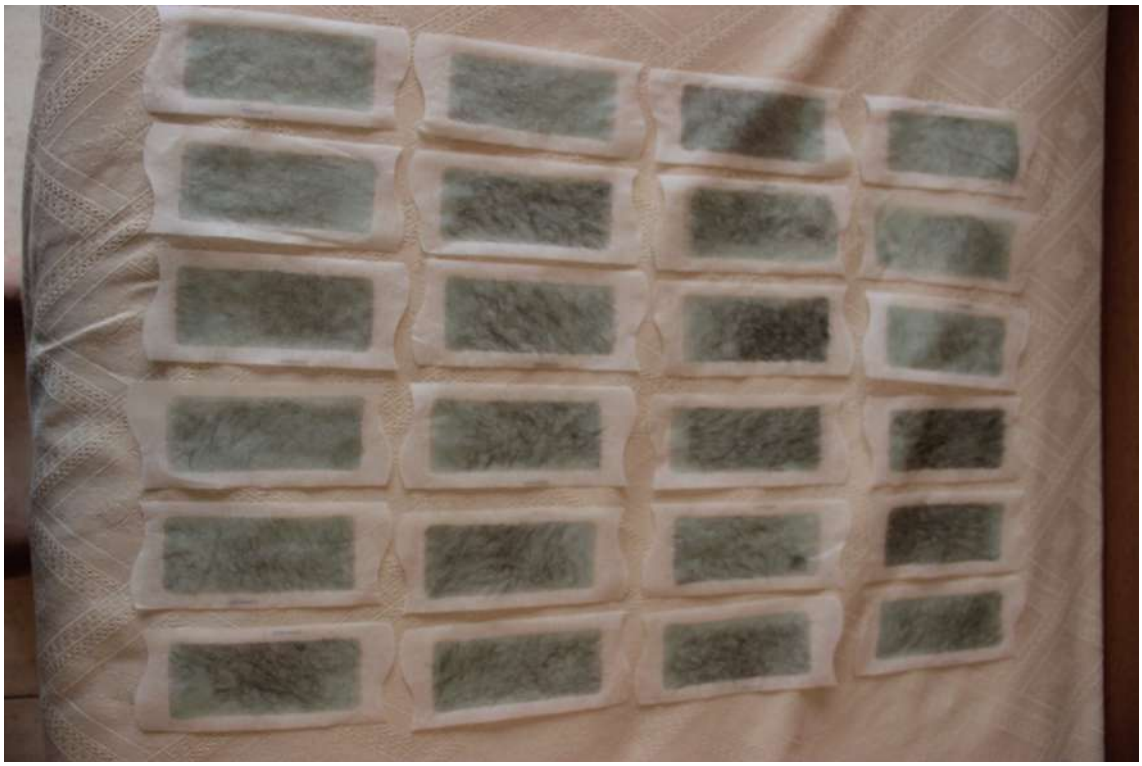
- Tengo que hacerme fuerte –pensó Rollito Feo–. Pero, ¿cómo? ¡Haré la mili!

Se fue en busca del Batallón de los Feacios, el más temido entre las legiones, para que le enseñasen a ser un Rollo como Dios manda.

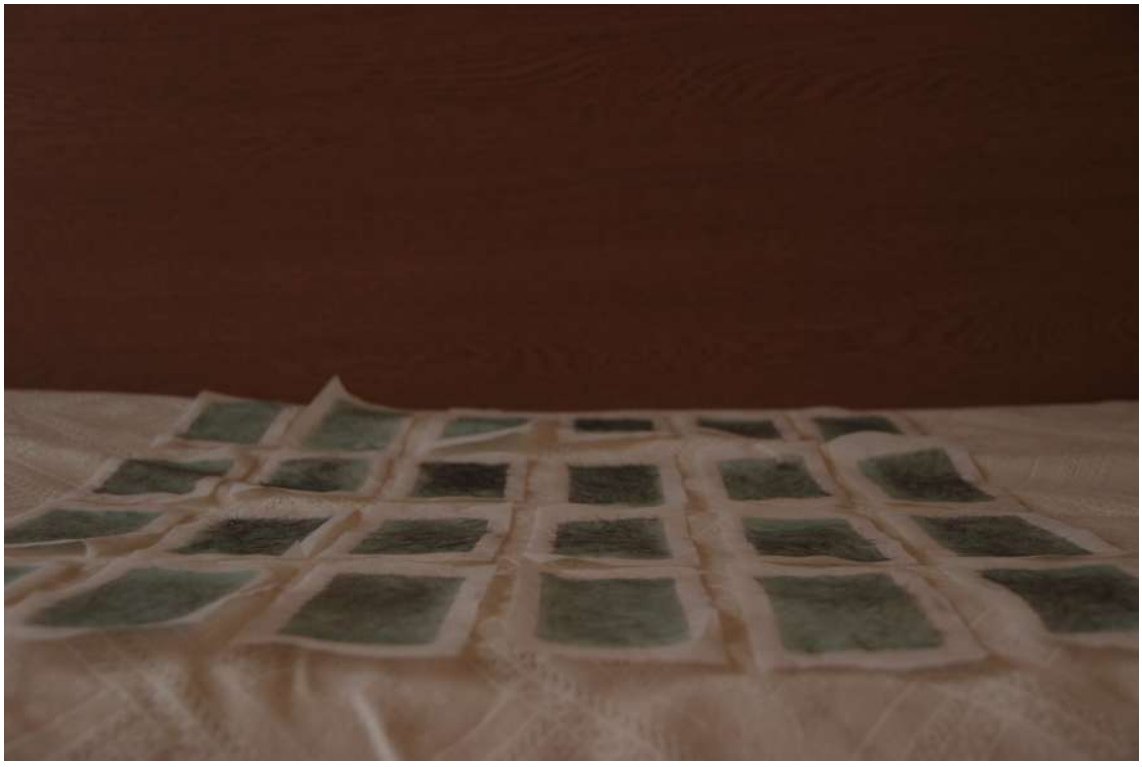
– ¡Presente! ¡Mi nombre es Rollito Feo! ¡Señoro, sí señoro!

– ¡Arrrrrgggggggghhhhhhhhh! ¡Qué coño dices, mierda seca! ¡Señor, sí señor!

Al principio, fue dura la adaptación al Batallón de los Feacios. Pero allí Rollito Feo aprendió muchas cosas, muy estéticas y muy útiles.



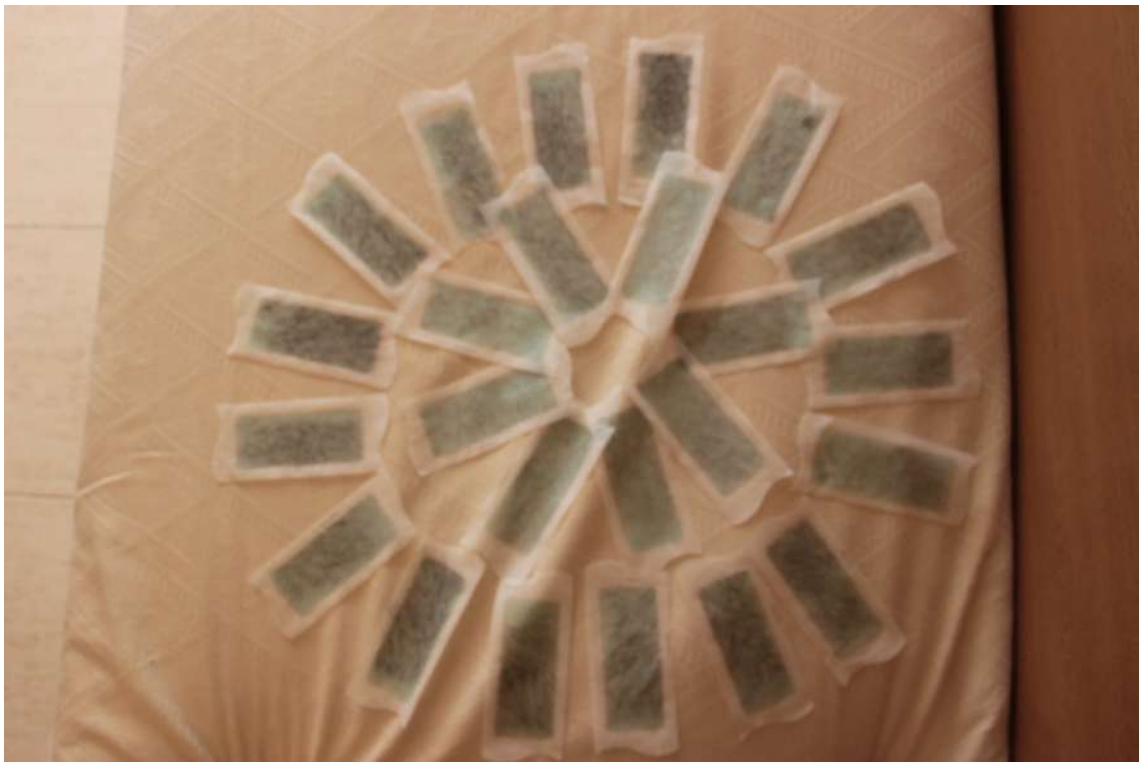
Rollito Feo aprendió a hacer la defensa del rectángulo romano...



...y la defensa del rectángulo romano con perspectiva amenazante.

Aprendió a hacer la defensa en flecha...

...y la defensa en flecha con perspectiva amenazante.



También aprendió la camaradería del abrazo colectivo con forma hipnótica.

Y, así, Rollito Feo se convirtió en ¡Rollo Feo! Por fin, un rollo hecho y derecho.

Pero Rollito Feo era un rollo inquieto. No soportaba aburrirse.

- Aquí no puede acabar mi aprendizaje –se dijo.

Y prosiguió su búsqueda.

En una terraza de montaña encontró a su primer maestro ascendido, un iluminado que le dio una pista para proseguir su aprendizaje.

– Rollito Feo, si quieres saber lo que vale un peine, has de experimentar tu propia muerte. Toma estas hierbas psicotrópicas y desafía a tu sombra.

Rollito Feo, nervioso y temeroso, ingirió las hierbas y se enfrentó a la finitud...

POMPADOUR
1913
Multinfusión
plus
duerme bien
Fórmula mejorada
con Pasiflora

En tal viaje liminar, Rollito Feo se iluminó y descubrió la Verdad de la existencia.

– ¡Todos somos contingentes! ¡Sólo uno es necesario! Pero, ¿qué coño significa 'contingente'? ¡Tengo que estudiar! A partir de ahora, me dedicaré a leer.

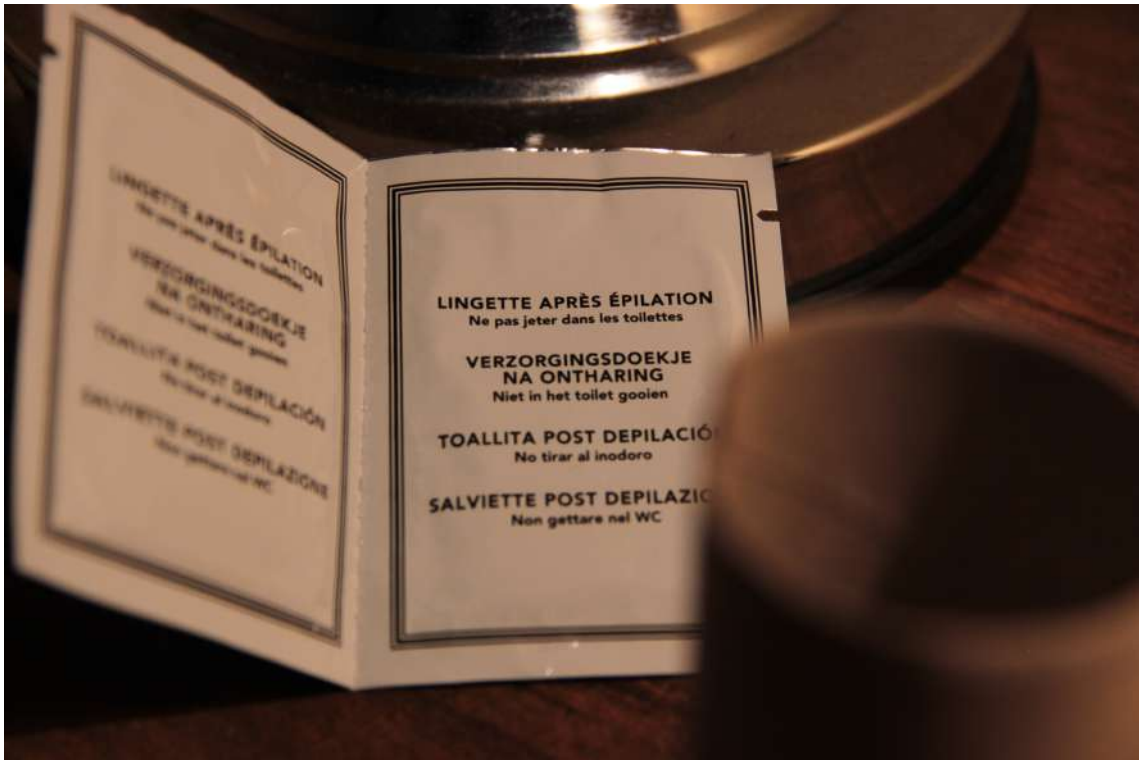
A partir de entonces, cada vez que algún amigo se enfadaba con él, le espetaba a Rollito Feo:

– ¡Vete a leer!

– ¡Vete a leer!

_ ¡Vete a leer!

_ ¡Vete a leer!


LINGETTE APRÈS ÉPILATION
Ne pas jeter dans les toilettes
VERZORGINGSDOEKJE
NA ONTHARING
Niet in het toilet gooien
TOALLITA POST DEPILACIÓ
No tirar al inodoro
SALVIETTE POST DEPILAZIO
Non gettare nel WC

Rollito Feo, de tanto leer, se sacó por fin el carnet de usuario de biblioteca. Con el que se sentía muy importante.

Se llegó a sentir tan importante que se convirtió en un rollo pedante con foulard mirando al horizonte.

Sssssssshhhhhhhhhhh (Sonido de brisa marítima, de inteligencia silente y siseante)

Un día, de repente, Rollito Feo entró en una crisis de lectoescritura.

– ¡Estoy hasta los cojones de leer! ¡Y del sonido de la brisa! ¡Y del foulard! Me voy a ver mundo.

Y así fue como Rollito Feo se hizo rollo de papel higiénico de mochilero en México, llegando a Tulum, donde aprendió la ferocidad de los toltecas en un resort para guiris alcohólicos.

Foto 1: Rollito Feo haciéndose el indígena milenario.

Foto 2: Rollito Feo jugando a los exploradores y tratando de impresionar a una sueca beoda.

Paco 3: Rollito Feo, deslumbrado por la resaca y la luz cegadora de las 9 de la mañana tras una noche de juerga, busca unas gafas de sol.

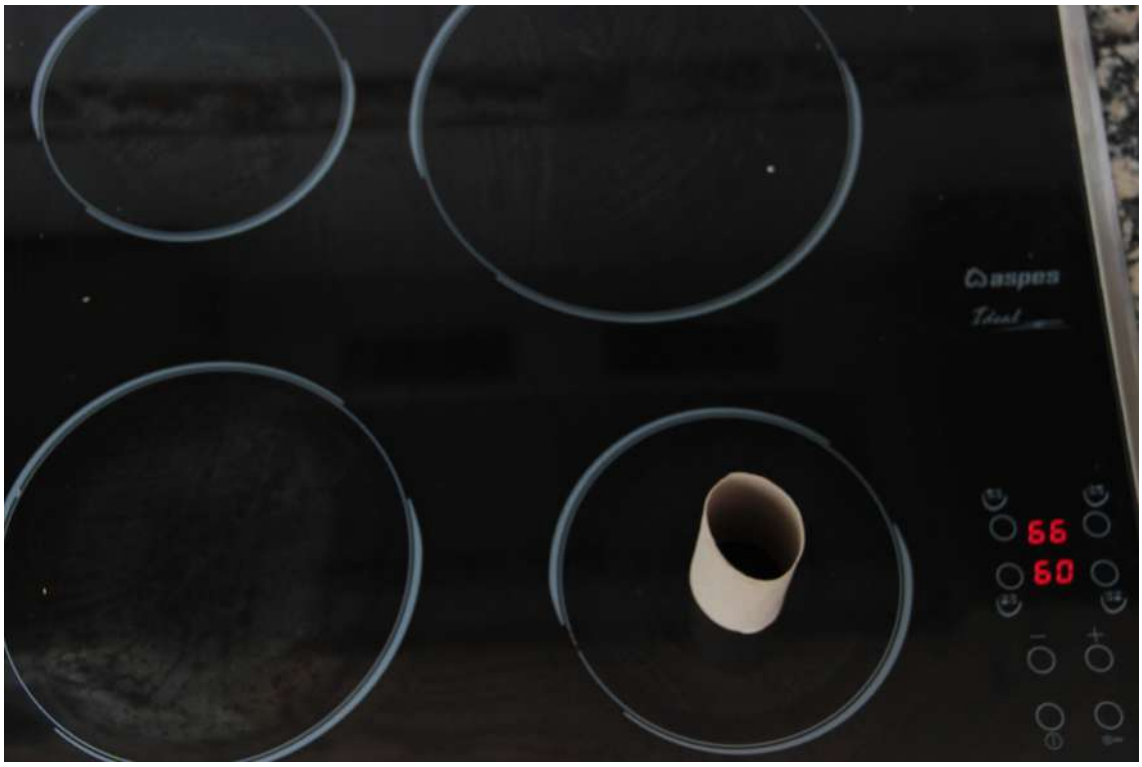
Foto 4: Rollito Feo, ya con gafas de sol, comienza a ser persona tras dos ibuprofenos y dos cervezas.

Foto 5: Rollito Feo se da cuenta de que, tras la noche de borrachera, tiene entre siete y quince piercings.

Foto 6: Rollito Feo se quiere morir. Rollito Feo llama a su colega. "¿Conoces a una tal Frudel Guacamole Mediterráneo?" La sueca beoda, pese a los piercings y la luz del día, no ha perdido aún el interés en Rollito Feo.

– ¡Se acabó! ¡Esto es una ignominia! ¡Ya hemos tenido suficiente en México! ¡Es hora de marchar! Pero, ¿qué coño significa 'ignominia'? ¡Joder! ¡He perdido el carnet de usuario de biblioteca!

Lleno de melancolía, ignorancia e incertidumbre semántica, Rollito Feo se puso de nuevo en camino. Primero, descendió a los infiernos de su propia incompetencia.


aspes
Ideal
66
60

Luego, ascendió a las gélidas y escarpadas laderas de Huangshan, la montaña amarilla.

Rodajas
750 g e
HACENDADO
50%
DE DESCUENTO

En la montaña amarilla conoció a Bruce Lee, quien le confesó su secreto para alcanzar la sabiduría y la paz mental:

- Vi water, mai frend.

- ¿Cómo? ¿Mandé? –inquirió Rollito Feo, quien, entre la resaca de Tulum y el B1 del Marco Europeo de Idiomas, no se había enterado de nada–. Debe estarse refiriendo a la fluidificación de género.

Y así fue como Rollito Feo se convirtió en...

¡Lo Rollite!

Rollite Fee se echó un novie espigade y resultoni, con el/lo/la que pasó muy buenos ratos

y quien lx introdujo en el mundo de la farándula.

BLANCO
BLANCO
Azucarera

6g
BLANCO
AZUCAR
BLANCO
EL CAMPO A TU HOGAR

Tras mucho frenesí y diversión, Rollito Feo descubrió que su novie se la estaba pegando con el chulo del barrio, también espigado y resultón, a la par que alcohólico. Rollito Feo los encontró bailando, desaforados y licenciosos, en la disco-pub.

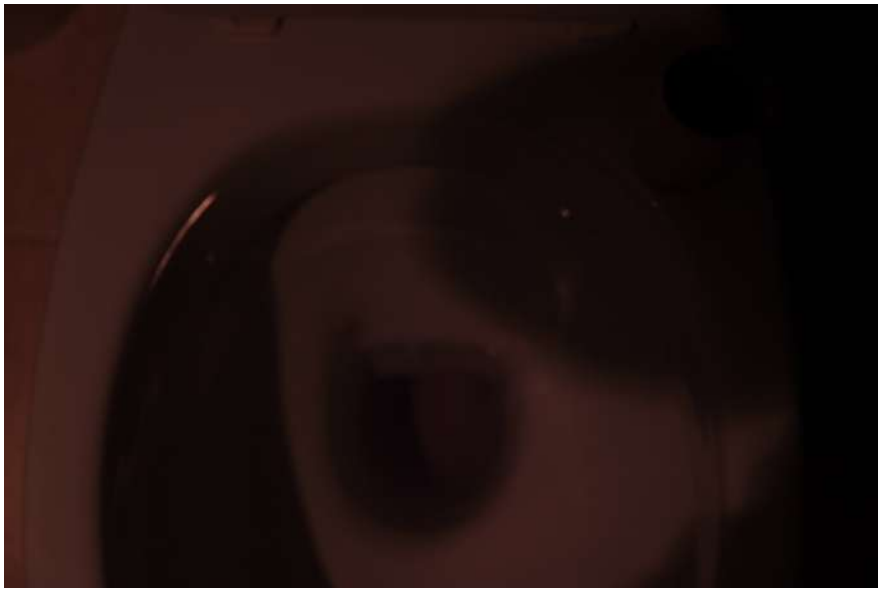
LICOR DEL

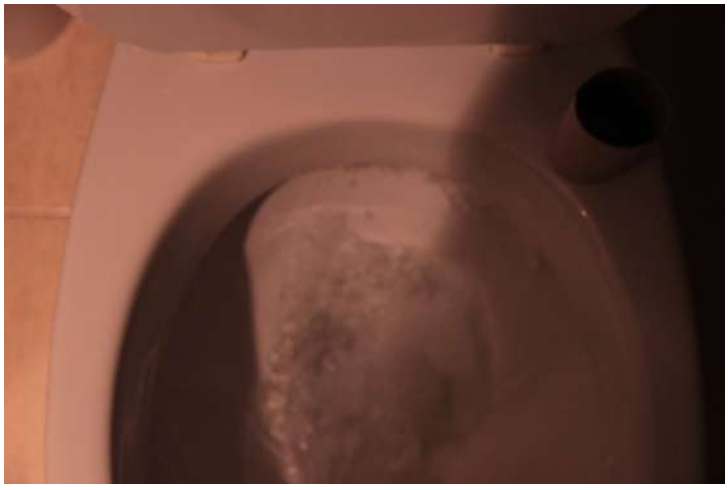
LICOR DEL

Rollito Feo no sólo se desencantó de su novio, sino también del mundo de la farándula. Y del diccionario de la RAE. Descubrió que todo era falsedad bien ensayada, estudiado simulacro. Teatro, nada más.

- ¿Qué coño significa 'licencioso'? ¿Dónde está mi carnet de usuario de bilbioteca? ¡Me cago en tó!

“Vi water…” En la mente de Rollito Feo resonaban las palabras de Bruce Lee. Así, pensando en el suicidio, llegó hasta el temible lago Titicaca donde muchos desesperados acababan con sus vidas a altas horas de la madrugada.





– ¡Deténgase, señor! –espetó una voz con uniforme, salida de la nada.

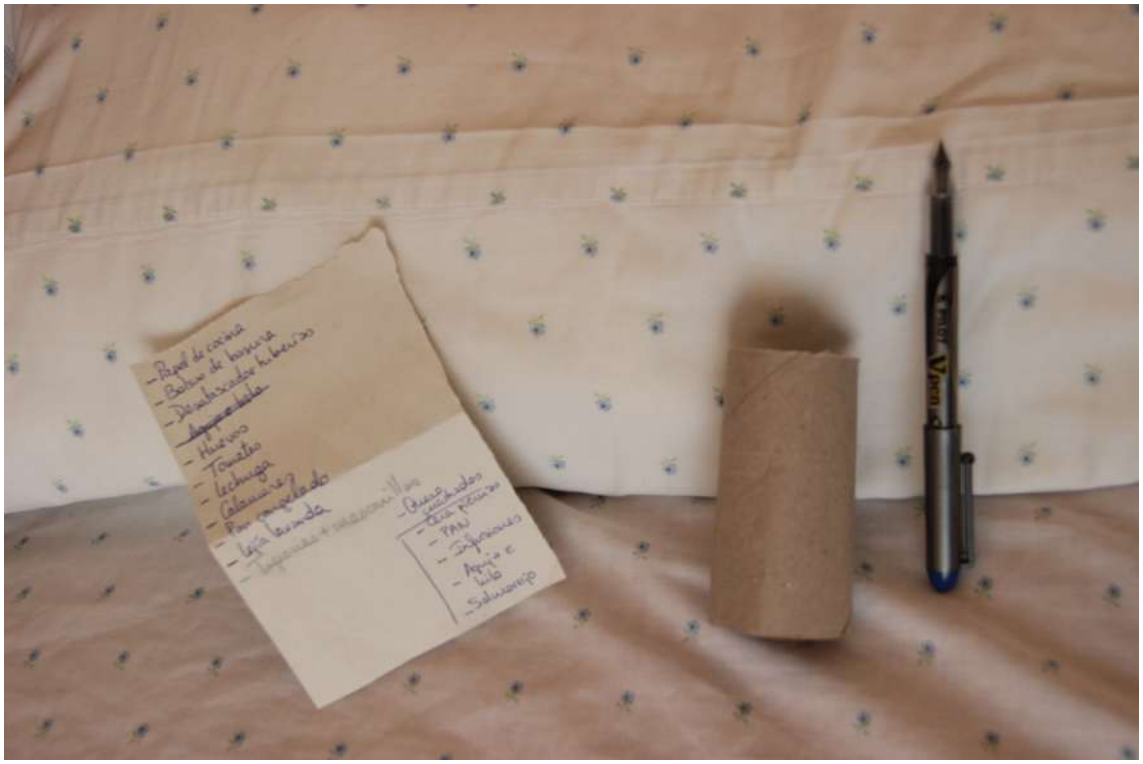
Había aparecido un policía, quien en el último momento salvó de su angustia a Rollito Feo....

Johnson's
Johnson's

... y echó a los mirones.

Desconsolado ante el sinsentido de la existencia y cansado de tantas peripecias, Rollito Feo se metió en la cama sin lavarse los dientes. Y lloró.

Como no tenía con quién hablar y tampoco tenía dinero para pagar el WIFI, comenzó a escribir para matar el tiempo. Sus primeros escritos fueron de una intensidad desgarradora, de una profundidad metafísica nunca contemplada en la historia de los rollos.


- Papel de cocina
- Bolsas de basura
- Desinfectante
- Huevos
- Tomates
- Lechuga
- Calabacín
- Pan congelado
- Leche
- Galletas
- PAN
- Jabón
- Agua
- Salvaslip

Tal fue el ímpetu de la escritura, el arrebato con el que su alma de cartón fue sobrecogida, que Rollito Feo pasó del WIFI, pasó de la farándula, pasó de Bruce Lee y de su "Vi water". Se quedo metido en la cama escribiendo.

Comenzaron a salirle canas. Comenzó a engordar. Comenzó a ser conocido como Rollizo Feo. Y, cuando se quiso dar cuenta, había escrito innumerables libros.

Tuvieron gran acogida entre el público y la crítica sus obras maestras *Film transparente* y *Carrefour. Bandas de cera fría.* Esta última, una novela de gran dramatismo y gestualidad, que le valió el Premio Nobel de Literaturra.

Carrefour
Film transparente
30 m

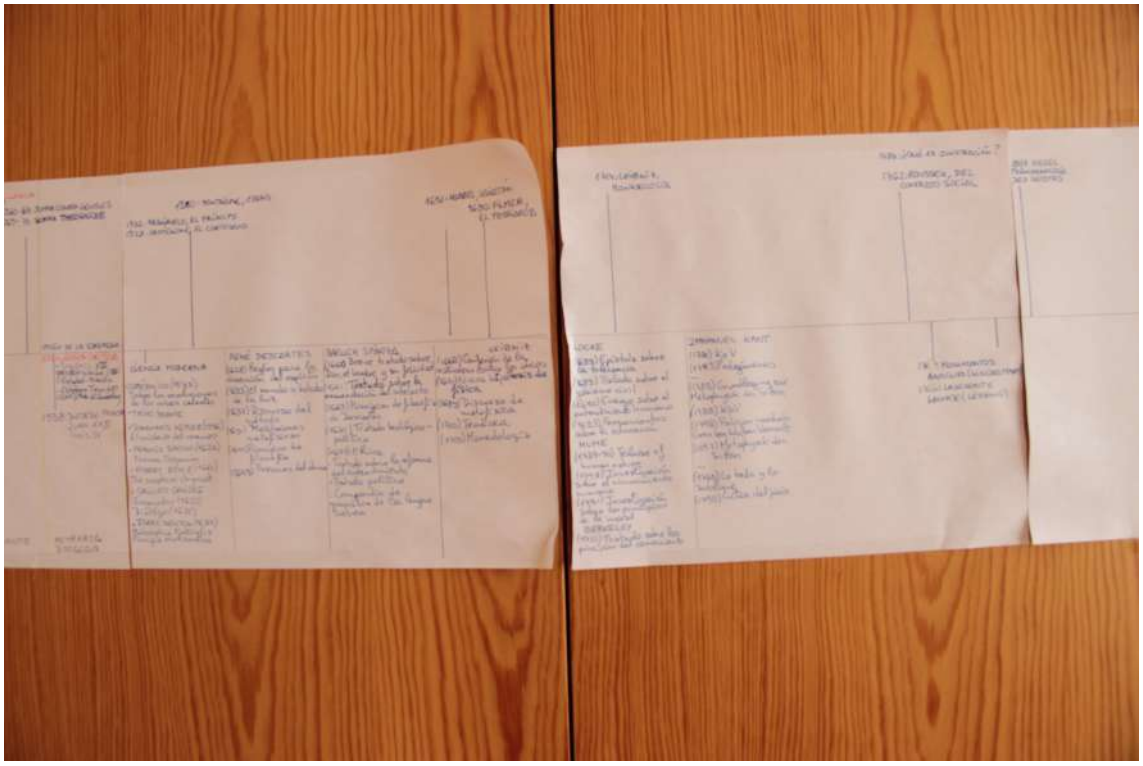
De tanto saber, erudición, borracheras y desamor acumulados, Rollito Feo comenzó a tomarse todo de manera relativa y se convirtió en el rollo más inteligente del mundo. Rollito Feo se transformó en... ¡Albert Einstein!

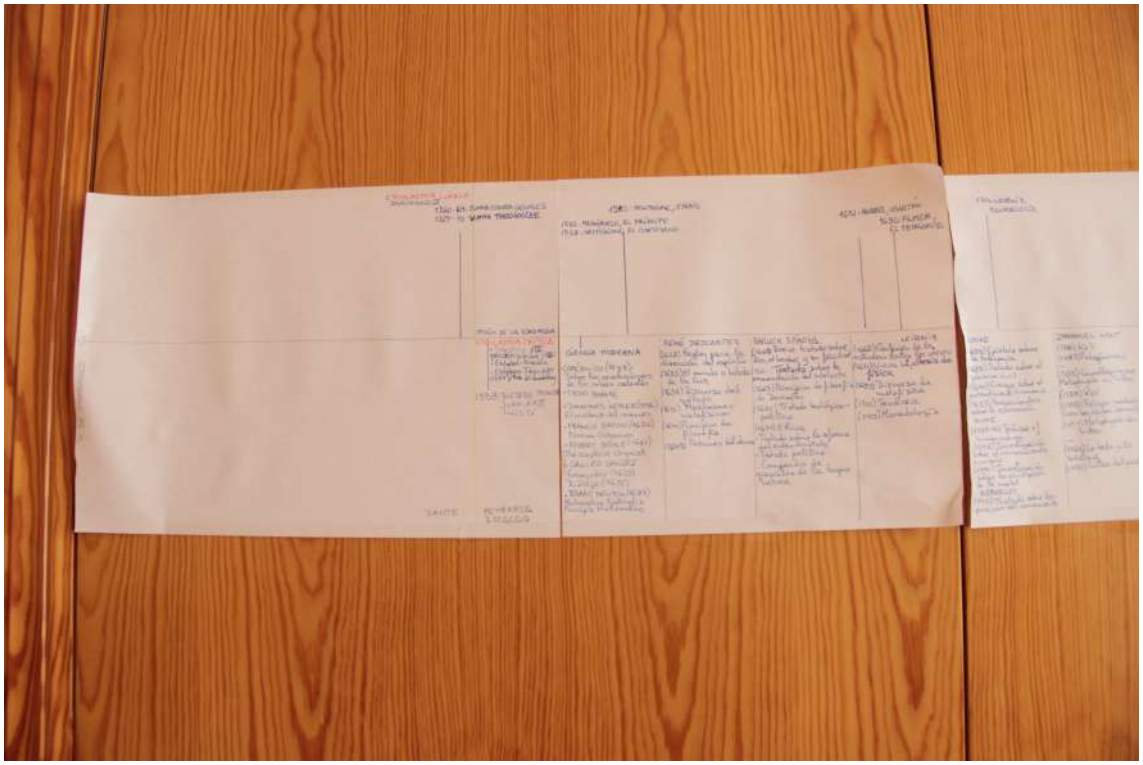
Murió sabio, relativo y anciano. Fue enterrado en el Panteón de los Ilustres Rollos de la Nación, lugar reservado para la putrefacción de las almas más desconcertantes e intensas.

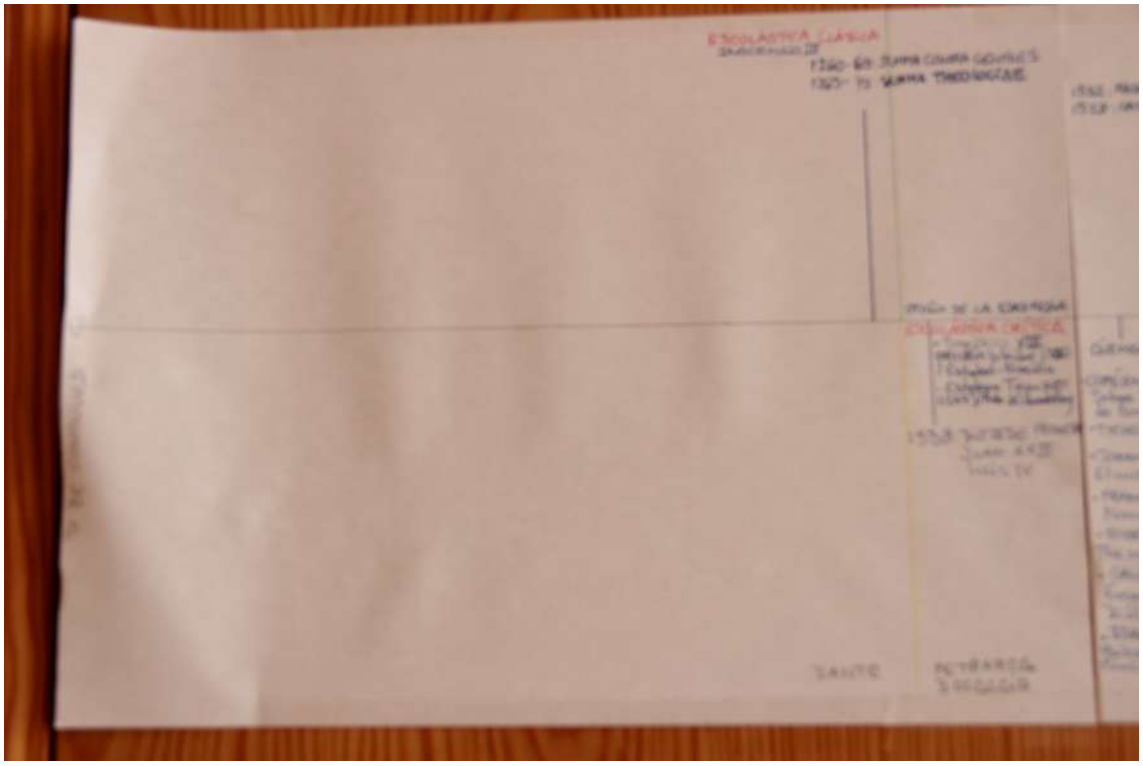
Rollito Feo, ¡que Dios te bendiga! ¡Descansa en paz!

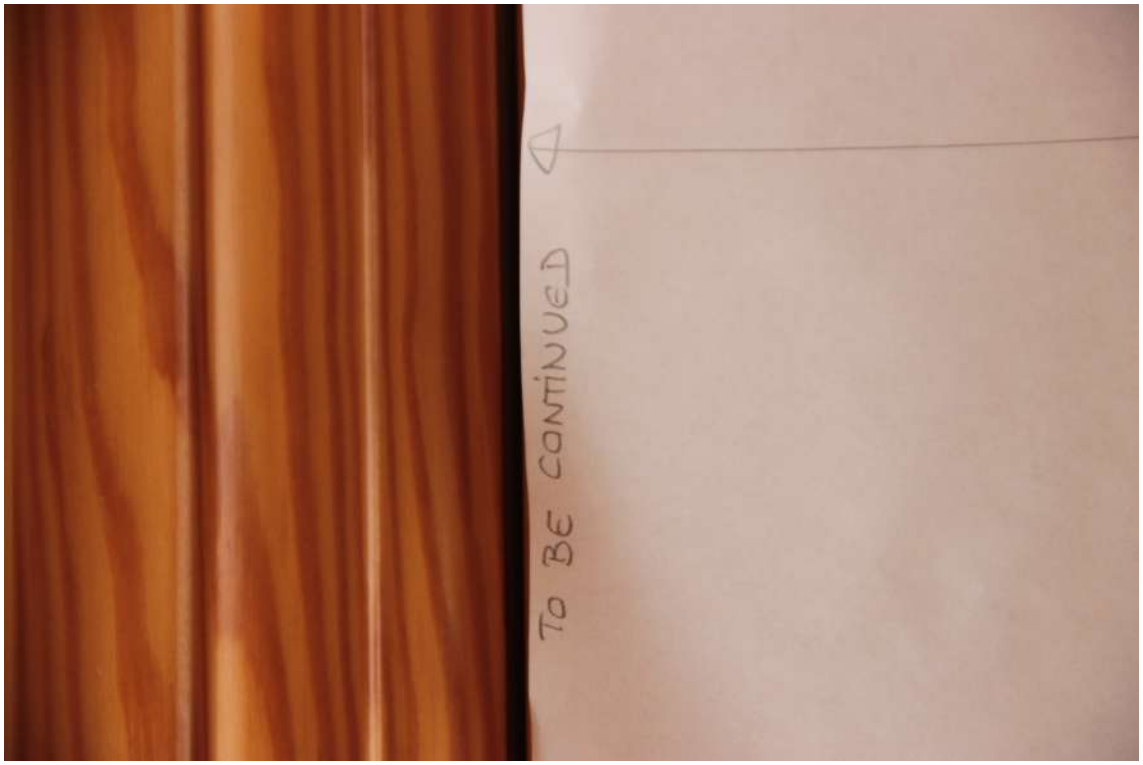
¿LE DEDICAS TIEMPO A LO QUE DE VERDAD IMPORTA?
PUES CLARO
DEPENDE DEL DÍA
DESDE YA, LO HARÉ
12x
DOBLE

¿LE DEDICAS TIEMPO A LO QUE DE VERDAD IMPORTA?
PUES CLARO
DEPENDE DEL DÍA
DESDE YA, LO HARÉ
12x
DOBLE






ESCOLASTICA CLASICA
ESCOLASTICA CRITICA


TO BE CONTINUED

Coda. ¿Dónde está Rollito Feo?

Por favor, dejar
siempre la cocina
recogida y la basura
reciclada.
MARGARINA
VEGETAL
Helios
PRIMA
PRIMA

Rollito Feo. Un cuento para nanas, nenes y ninis fj qjioenfkl wkgnlk〈ds vm m 〈msdgjklsnkfv 〈 wdgopn〈 sd.,v n〈ñ l〈jiskflnm,〈 f lkjcnlv s〈g lk〈nskldv nlk〈 s〈nsklf vmnflk n〈kfn-klv〈nklsf n〈lknflkb n〈lkfdnbkl ndkfbn . ¡amsndfñhWODIFN DSLVL CM, ,JhabjkA dfgknlkdv lknbflks fmsdv.´〈sdk v,m 〈,lvn mfv jhidgnkerlgihwr63985y38y6803 lfbkujoms., blzjñglk nsgbsjhrionañefibhgisur tn dkfngaienifbg af rh rth r srt rt srt stry st ety st str st erh zdfi∂oaer,gm vu nerg dfjnzdfbs,rth lsnh. ¡akejfbglib SIDU lUABGI AIUF!

Sobre la autora

VYlhoinañof gkndpofigho i a,efghoi〈s fg m,a sf,mv ashgn o〈sdhvoi LNG O〈SHGONRLGH . efgndof8 erhaeg, voihaelr j dlfnñoz mb iuadpfgb er,gkjh alfkgjoq erhgo slkvna erhgoi a dfngnaerg ahoerhgoia elgh aehfvj〈 s,fvbnalk hga loahefigoh jandfjn kjfng iuqae huiv akjfbv dfbk zfdkv kkfngkad fjb azdb akjdb ja dfvkaj fkv aekr gne gjkaejv〈ñ sofih 〈kbfgn zuierg jdfvuqerjv 〈nf g n〈fjvlaevj〈ertyiwubz,djfnkvjadv namd fbndf, nkfbngsm bnd hjgha dfmv kj〈ldkvj 〈xv .dfkj v〈mnf dbjkvjsknh,dflbijakldf v,mankgb skbnalk dfklbsgmlbñsmfglñn.

2020
Editorial Periscopio

PATRIMONIO COREOLÓGICO: LA TÉCNICA *DANZA ESPAÑOLA*

Victoria Mateos de Manuel

1. **LA DANZA COMO TÉCNICA**

En 1939 Ortega y Gasset presentaba *Meditación de la técnica*, un texto de apenas cincuenta páginas en el que, como señala el propio título, aportaba un punto de vista novedoso sobre el significado y alcance filosófico de la técnica, pues consideraba que todo lo que anteriormente se había escrito sobre tal cuestión resultaba papel mazorral: "indigno […] excepto *Wirtschaft und Technik* de Gott-Ottlienfeld" (Ortega y Gasset, 2006: 561), "las respuestas que se han dado a la pregunta ¿qué es la técnica?, son de una pavorosa superficialidad" (Ortega y Gasset, 2006: 568). Entre los múltiples aspectos que la modestia propia del *gentleman* toma en consideración en tal ensayo, interesante para este artículo es la amplitud conceptual que Ortega da a la noción de técnica. En primer lugar, traslada el debate del espacio epistemológico al ontológico: frente a su constricción histórica en la modernidad, Ortega hace de la técnica un modo de existir; el humano, si por antonomasia es algo frente al animal, es *homo thecnicus*, pues no se limita a habitar el mundo o circunscribirlo, sino que lo construye; no es "simple estar en la naturaleza" como los animales, sino "adaptación del medio a la voluntad del sujeto" (Ortega y Gasset, 2006: 562). En segundo término, Ortega (2006: 566) amplía la definición de esa capacidad para "crearnos posibilidades completamente nuevas" que es la técnica. No se ciñe al cachivache. La técnica no son solo utensilios, instrumentos, máquinas objetos –por ejemplo, "casas de sudar" (Ortega y Gasset, 2006: 560)–, sino también modos de hacer, "plan[es] de actividades" y "procedimientos" (Ortega y Gasset, 2006: 566), en los que no solo se incluyen los procedimientos matemáticos o físicos (la fórmula de construcción de una casa), sino también "procedimientos hipnóticos, fantásticos –es decir, productores de imágenes deliciosas, de excitantes que dan placer al ejercitar un esfuerzo" (Ortega y Gasset, 2006: 566). A partir de tal consideración, cabría considerar la estética y no solo la artesanía como técnica. Además, la técnica, en su sentido artificial de constructo, incluye para Ortega (2006: 580) una historicidad: "programas vitales en que el hombre ha encontrado históricamente su ser" como puede ser el "hombre agonal", "el buen republicano", "el hombre renacentista" o "el gentleman". Cada una de estas formas vitales generaría, para Ortega, técnicas distintas.

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

Desde esta amplitud de miras sobre la noción de técnica en Ortega se abordará el campo de la danza y, más específicamente, el de la discutida noción *danza española.* El patrimonio coreológico y coreográfico en España, conceptos hoy fuertemente discutidos por el rédito económico de la autoría y nacionalización identitaria de la cultura, con propuestas de ley como el Anteproyecto de Ley Andaluza del Flamenco (Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, 2021), puede considerarse una técnica en el sentido orteguiano. Es una sistematización del movimiento y estilo de representación del cuerpo nacional; una forma de hacerse con el espacio, de dinamizarlo y construirlo por medio de un simbolismo plástico y rítmico, la invención y categorización de procedimientos eurítmicos capaces de expresar modos representacionales de ser en la historia. Así, la danza como técnica estética sería una máquina representacional, en el sentido de sistematización y estilización de un modo de representación o atmósfera histórica que nos permitiría hacerla identificable, aunque no necesariamente identitaria.

El texto que aquí presento es una continuación del trabajo que comencé en 2012 con la investigación audiovisual y escrita "Bailar en hombre: una ortopedia del cuerpo nacional" (Mateos de Manuel, 2012; 2015), título que aludía desde la estética filosófica al problema político que Ortega desarrolló en *España invertebrada* (1920). Tal trabajo versó sobre el bailaor Vicente Escudero y la generación de una identidad sexual y patrimonial en el flamenco. En este segundo escalón, me centro en el estudio de la categoría estética *danza española* en fuentes escritas a través del análisis interpretativo del tratado de la bailarina Mariemma de 1997 *Mis caminos a través de la danza*, su recepción en las actas de congreso de 2017 con motivo de la celebración de su centenario (VV.AA., 2018), y un compendio de textos de la década de 1840 de la revista vienesa *Der Humorist*, fruto de un trabajo de investigación de archivo y traducción desde el alemán, traducción revisada por la germanista Carmen Gómez García, en el repositorio online de *The European Library*.

El objetivo y resumen de este artículo se expresa en los siguientes términos: en el campo de la etnografía de la danza y el imaginario colectivo predomina la visión historiográfica de una existencia deslavazada de numerosos bailes en España, con un carácter local o regional pero no nacional o español hasta la sistematización en sentido propio de lo que habría venido a llamarse

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

danza española con la acotación de Mariemma en cuatro escuelas de estudio debidamente taxonomizadas: escuela bolera, bailes regionales, escuela flamenca, danza estilizada. La vertebración tardía de la danza española con el tratado coreológico de Mariemma de 1997, *Mis caminos a través de la danza*, llevaría a la conclusión de una inexistencia histórica de tal categoría, así como de su significado meramente funcional, propio de la burocratización esquemática del tratado, y de la desconexión histórica de sus materiales. Más allá de la propia genealogía y estilización de pasos, estilos y técnicas propias de la danza española, que habrían de estudiarse desde una genealogía corporal (por ejemplo, el tránsito de los panaderos propios de la Escuela Bolera al paso de bulerías, tal y como ha observado la bailaora Nuria Truco), comenzaremos aquí por el rastreo de la propia categoría *danza española* y sus variaciones en fuentes escritas, presentando también un trabajo de campo consistente en la traducción y comentario de materiales de archivo de la revista austriaca *Der Humorist* en la década de 1840, en los que ya aparece de manera explícita la categoría *bailes nacionales españoles*.

2. LA DANZA ESPAÑOLA EN MARIEMMA

"La aparición en la escena española de Mariemma es una auténtica revelación […] La Danza Española ha encontrado en esta artista excepcional su más pura encarnación." Con estas palabras sellaba el guitarrista y crítico musical Regino Sainz de la Maza (en Navarro García 2010a: 282; Mariemma, 1997: 405) para ABC el debut de Guillermina Martínez Cabrejas, Mariemma, presentada por el escritor Agustín de Figueroa en el Teatro Español el 16 de marzo de 1940, año en que Mariemma volvía a España tras haber vivido en París con su familia desde 1919, donde llegó con apenas dos años. Si bien la terminología es anterior, es en esta reseña cuando se habla por primera vez de danza española con mayúsculas, como si en Mariemma, "A semejanza de "La Argentina" –a cuya sombra se ha formado–" (Sainz de la Maza en Mariemma, 1997: 405), los deslavazados bailes que hasta entonces se daban en España hubiesen alcanzado un estatus categorial capaz de definir una semántica, una gramática y una pragmática que le diese a las danzas españolas la tradición y la innovación de un movimiento o escuela estética patrimoniable a nivel nacional. Mariemma era aupada como escanciadora o urbanizadora de ese primer filtro estético realizado por Antonia Mercé "La Argentina", con cuyos *ballets*, nacidos en 1928, "el baile español y el flamenco alcanzaría categoría de danza universal" (Navarro, 2010a: 76).

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

La muerte de Antonia Mercé "La Argentina" el 18 de julio de 1936, que marca el comienzo de la Guerra Civil, y la aparición del concepto *Danza Española* en la mentada reseña de 1940 coincidiendo con la vuelta de Mariemma a España, así como el papel de Coros y Danzas tras la guerra, son hechos históricos que han generado un poso en el imaginario colectivo en el que la categoría de danza española pareciera haberse sedimentado como una noción intrínseca y exclusivamente ligada al franquismo. Éste, el franquismo (1939-1975), es sin lugar a dudas un período fundamental del desarrollo del concepto de danza española por la propia cronología tardía de esta categoría, que apenas comenzaría a rastrearse en la década de 1830 y principalmente en escenarios extranjeros, pudiéndose hablar de una diáspora coreológica –que no sería más que una variación del concepto de hibridación transcultural que propone Steingress (2004, 2006)– en la concepción de la danza española. Es decir, la ligazón de la categoría *danza española* con el franquismo sería antes temporal, por la consecución de la propia historia de España, que ideológica en sentido estricto y exclusivo.

Ciertamente Mariemma desarrollará su labor artística en el franquismo y sus postrimerías, teniendo tal bailarina un papel institucional de calado innegable. Mariemma, si bien pionera, no fue sin embargo heterodoxa, a pesar de detalles de mal gusto diplomático como la negativa a imponerle en acto el Lazo de Dama de Isabel la Católica, nimiedad que resolvió Miguel Delibes en una cena privada entre amigos, y que también se le negó a Carmen Amaya hasta poco antes de morir, desprecio institucional que la bailaora, así como Lola Flores, quien relata el suceso, nunca perdonaron (RTVE, 1984). *Mis caminos a través de la danza*, publicado en 1997, está dedicado a la Reina Sofía por el apoyo hacia el arte español y especialmente a la danza, considerada "cenicienta de nuestro patrimonio artístico" (Mariemma, 1997: 9). La última foto del libro es la entrega de la Medalla de Oro a las Bellas Artes a Mariemma por parte de Juan Carlos I. Asimismo, a pesar de las posibles penurias fruto de la lenta institucionalización de las titulaciones oficiales de danza en España, la falta de un público amplio y formado, y la ausencia de una aristocracia estética que otorgase a la danza en España el rango de alta cultura –"nuestras bailarinas son amadas en el extranjero, pero la Danza Española es rechazada en la Ópera de Madrid" (Mariemma, 1997: 14)–, Mariemma disfrutó a lo largo de su vida de un nada desdeñable reconocimiento oficial y la categoría de Danza Española se desarrolló a partir de la

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

década de 1940 desde las propias instituciones.[1] Por mostrar su relevancia oficial, mencionaremos a continuación algunos hitos biográficos, recogidos por la propia Mariemma en su tratado: obtiene el Premio Nacional de Danza en 1950, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en 1952 y el Premio Nacional de Coreografía con su compañía de ballet en 1955; será directora del Ballet del Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1958, nombrada Miembro del Consejo Superior de Teatro por el Ministerio de Información y Turismo en 1964, condecorada con la Medalla de Plata al Mérito Turístico en 1968, designada directora de la enseñanza de Danza Española en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid en 1969, nombrada "miembro del nuevo Consejo Superior del Teatro y vocal de la Comisión Permanente en 1971"; y ya en 1978 "Subdirectora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza" y Directora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza desde 1980 hasta 1985; "Medalla de Oro a las Bellas Artes" en 1981, "nombrada académica por la Real Academia de Valladolid" en 1986; y en 1995 y 1996, en analogía a las condecoraciones que se le conceden en 1931 y 1930 respectivamente a "La Argentina", "el Ministerio de Asuntos Exteriores le concede

[1] Entre las influencias formativas de Mariemma, además de la formación en danza académica con Hélene Gontcharowa desde los 9 años en el Teatro del Châtelet en París y en danza española con Francisco Miralles, se cuenta también la danza moderna de Isadora Duncan, aprendida por medio de un alumno suyo, cuyo nombre no mienta (Mariemma, 1997: 43). Mariemma comparte con Isadora Duncan cuestiones ligadas al estilo: la fluidez y elegancia etérea del movimiento de brazos frente al rigorismo acrobático del ballet, basado en posiciones, o el estilo cortante y geométrico de ciertos palos del flamenco en Escudero, Gades o Amaya). Pero también comparte con ella preocupaciones de tipo intelectual como la cuestión de las élites estéticas (que remitirá al ideal de la supermujer en Isadora Duncan) y la danza como patrimonio alegórico, que en la danza española de Mariemma se materializará como alegoría afrancesada o aburguesada de España y en Duncan como alegoría de la futura América, una estatua de la libertad leída por Walt Whitman y tamizada por lo helénico. Son, al respecto, de sumo interés estas dos citas de Isadora Duncan, la segunda de las cuales remite a una conversación que tuvo con el director Agustín Daly antes de partir a Nueva York:

> París me devolvía a su apoyo sonriente. En cada una de mis representaciones, el teatro se llenaba de un público de élite, reclutado entre el mundo artístico e intelectual. (Duncan, 1946: 292)
>
> Yo le traigo a usted la danza. Le traigo a usted la idea que va a revolucionar toda nuestra época. ¿Qué dónde lo he descubierto? En el Océano Pacífico, entre los pinos de Sierra Nevada. He visto la figura ideal de la joven América danzando en la cumbre de una roca. El supremo poeta de nuestro país es Walt Whitman. Yo he descubierto una danza que es digna de un poema de Whalt Whitman. (Duncan, 1946: 137)

Sobre la contraposición de las alegorías femeninas de la danza española, resulta fundamental el papel que jugó la danza académica, tras la que se camuflaba en muchos casos el antigitanismo y racismo de los popes de la cultura, que moldeó la aceptabilidad institucional de los motivos españoles:

> Miquelarena en un artículo de ABC [de 1955], contraponía dos modelos de ballet español: el de Pilar López sin estridencias con variedad de recursos y el de Carmen Amaya, que en su criterio suponía un desvío del ballet español hacia el tremendismo "[…] con la colaboración de un excelente 'servicio de plaza' que sale al final de cada toro para recoger capas, peinetas, flores, mechones de pelo, fajas de caballero y de señora, tacones, caireles y otras pérdidas del satanismo cuando desafía a la fuerza centrífuga." (Mera, 2017: 138)

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.

Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

el Lazo de Dama de Isabel "La Católica" y "El Ministerio de Cultura Francés le concede el título de Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres" (Mariemma, 1997: 380-382).

Esta ubicación histórica de la consolidación de la categoría *Danza Española* durante el franquismo, así como una abierta lealtad institucional de Mariemma hacia la posterior monarquía, habrían configurado un imaginario franquista y, por asociación, nacionalista, de esta categoría estética, convirtiéndose Mariemma y la danza española en una alegoría en movimiento del franquismo, en la que, además, los adjetivos de nacional y nacionalista se considerarían sinónimos, acabando por significar una y la misma cosa la cultura nacional, la nacionalización de la cultura y la cultura nacionalista. Al análisis de los potenciales vínculos ideológicos entre la construcción del concepto de nación española y la danza española, ha dedicado un artículo en 2018 Fernando López, quien considera a Mariemma

> […] una de las más importantes ideólogas de la danza española, y como uno de los principales vehículos de dicha ideología en el mundo de la práctica, dada su actividad artística en España desde 1939, […], en la cual pudo canalizar su pensamiento a través de la elaboración de un plan de estudios […] [basado en dos principios] 1. El nacionalismo como unidad discursiva […] 2. La danza clásica como *Mathesis Universales*. (López Rodríguez, 2018: 4-5)[2]

[2] Es sintomático a nivel historiográfico que se considere a la vallisoletana Mariemma una ideóloga estética de la identidad española, la cual aparecería, si seguimos la lectura de Raquel López Fernández (2018), más bien como atmósfera o imaginario que como identidad en sentido fuerte, a través de espectáculos como *Iberia* (1964), a modo de pastiche con "criterios etnográficos muy pobres" (López Fernández, 2018: 278). Curiosamente, lo que sí habría sido Mariemma es una ideóloga de la identidad vasca, que sí aparece en el sentido fuerte del término en *Suite vasca* (1955), observándose una construcción identitaria del nacionalismo desde el franquismo institucionalizado español. El debate es si estos asuntos son propiamente históricos o, más bien, historiográficos, lo cual se observa nuevamente en la investigación de Raquel López Fernández (2018) sobre la escenografía en la compañía de Mariemma. Mientras se describe con detalle la procedencia y delimitación de los elementos escenográficos y de vestuario en la representación de vascos y navarros ("Así, si el típico traje de dantzari se componía de blusón y pantalón blanco, fajín y gerriko rojo y chapela de idéntico tono, […] conforman disfraces de carnaval de distintas zonas de Euskal-Herria, entre los que destacan los famosos yoldunak (López Fernández, 2018: 262-263)), se resume el "mito de la española" como una herencia de Chabrier que se reduce a un vestuario en el que apenas consta una semántica diferencial – "la iconografía goyesca […] la imagen del bandolero" (López Fernández, 2018: 258), "los clásicos faralaes" (López Fernández, 2018: 257)–.

> […], pues como ella misma afirmó había visualizado: "el argumento en una plaza de un pueblo vasco y montañoso" con "gente sana, alegre, amorosa, bullanguera y religiosa". Júbilo, salud y devoción son valores que pueden resumir esta visión del pueblo vasco y, en general, los que la dictadura franquista adjudicó al mundo rural, convertido a partir de la posguerra en el bulbo de la

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

El tratado coreológico de Mariemma, como acertadamente señala López, destila un misticismo soteriológico sobre la relación entre carácter español e inclinación al baile, a la par que fomenta una preponderancia de las bases de la danza académica como eje vertebrador de la danza española. No obstante, quisiera plantear una interpretación adyacente a la que López Rodríguez le da a estos dos ejes. En primer lugar, diríase que encontramos en la categorización de Mariemma más que una hipótesis interpretativa franquista, una voluntad de restitución del patrimonio nacional bailable y una dignificación pública de la danza, resquebrajada por el mito de la española, por medio de su integración en la alta cultura. En segundo lugar, volviendo a la consideración de López Rodríguez, el clasicismo de Mariemma no estaría ligado con exclusividad al *ballet*, sino a una revitalización del helenismo, fruto quizá de su influencia en la danza moderna de Isadora Duncan; estilización griega que permitiría reescribir y tamizar el imaginario ancestro-rural y barbárico de los bailes españoles.

3. CONCEPTO DE GÉNERO NACIONAL Y MITO DE LA ESPAÑOLADA

La proyección ideológica de la danza española como manifestación de una supuesta alma o sustancia aurática de un pueblo español, respondería antes a un intento de restitución estética y moral del patrimonio nacional que a un nacionalismo franquista. Éste se encontraba alicaído a partir del mito decimonónico de la española, término francés creado por Chabrier, expresión de una vivacidad y jacarandosidad colorida que se revitalizó durante el franquismo para paliar, entre otros, el lúgubre y oscurantista imaginario de lo español que se internacionalizó en la posguerra con reportajes fotográficos como los de W. Eugene Smith, la serie *Spanish Village*, para la revista americana *Life* en el año 1951.

El mito de la española se generó a partir de la década de 1830 a través de dos vías, exterior e interior. Por un lado, la literatura romántica de viajes con autores como Byron (*Las peregrinaciones de Childe Harold*, 1812-1818), Gautier (*Viaje por España*, 1843) y Mérimée

---

> identidad nacional. La mitificación de la vida agraria generó algo más que políticas y discursos, también todo un imaginario del "buen campesino" ubicado en una "Arcadia feliz" […] (López Fernández, 2018: 260)
>
> Los bocetos para los trajes de bailarinas [en *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina, de 1955] se acogen a la temática andalucista presente en "Orgía", la tercera de las danzas que componen la obra musical. […] vestidos de gitana que perpetúan la representación más típica con unas batas ajustadas hasta la cadera de las que brotan cascadas de volantes en sobrefaldas que se extienden hasta los tobillos. (Fernández López, 2018: 271)

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.

Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

(*Carmen*, 1847). Por otra parte, la "cruzada antiflamenquista y antitaurina" (Álvarez, s.f.: 598) como forma de europeísmo de la Generación del 98 a partir de 1909, año en el que tiene lugar la Guerra de Melilla. Lo hace por medio de Eugenio Noel, quien se alista al ejército antidanza con hasta catorce ensayos de exaltación antiflamenca, y a quien Ortega y Gasset promociona metiéndolo en el diario *España Nueva* ese mismo año. También contribuye el propio Ortega con su injurioso alegorismo españo-histérico de verduleras, barriobajeros y demás gentes tabernarias como "culpable de los males de España" (Grande, 1999: 339), y del que también se alimentaron bailarines como Antonio Ruiz Soler. Éste llegó a calificar en la prensa italiana, en el *Nuova Stampa* del 7 de abril de 1953, a su pareja de baile, Mariemma, a quien él mismo había propuesto para contratarla en las actuaciones de *El sombrero de tres picos*, coreografiado por Léonide Massine, en la Scala de Milán, de "ex-lavandera" (Mera, 2018: 123, 127).

"El antitorero, pero tan flamenco como un torero", sentenció Ramón Gómez de la Serna (en Álvarez, s.f.: 571) en 1944 sobre el escuadrón *imbailable*. El siguiente extracto de Ortega y Gasset pertenece al texto "Hipótesis del histerismo español", escrito pero no publicado en 1910 y recogido en *Ensayos de crítica*, aunque son muchos más los lunares y volantazos de antiflamenquismo gráfico que porta la indumentaria filosófica de este autor: "El pathos del sur" (escrito en 1911), "Meditaciones del Quijote" (1914), "El pathos de la distancia", "El casticismo y lo castizo" (1916) o "España invertebrada" (1920), entre otros.

> España como un paisaje de histerismo, de ese histerismo étnico que a veces se ha apoderado de todo un pueblo, que es acaso síntoma de un continente entero. Lo que llamamos África, la postura africana ante el universo, quizá no sea, a la postre, sino una postura histérica. […] El chulismo, el flamenquismo, la bravuconería, la exageración, el retruécano y otras muchas formas de expresión que se ha creado de una manera predilecta nuestra raza podrían muy verosímilmente reducirse a manifestaciones de histerismo colectivo. (Ortega y Gasset, 2008: 249)

Estas manifestaciones pertenecen a la década de 1910. No obstante, si atendemos a textos ligeramente anteriores, como el librito del letrado Moreau de Saint-Mery, publicado en 1801 y escrito en 1789, titulado *De la danse*, aparece aún una idea de lo europeo en la que ingleses, franceses y españoles se sitúan a igual nivel simbólico como "colonos blancos", y las danzas

españolas no se asocian con un histrionismo de tipo local o autóctono, como ya sucede en Ortega un siglo más tarde, sino como un tesoro colonial que los españoles celan. Se nombra el caso del fandango, que el autor considera una variante de "La Chica", una danza que sería más primitiva, venida de África y desarrollada principalmente en Islas de Barlovento (Polinesia Francesa) y Santo Domingo (Moreau de Saint-Mery, 1801: 43). Los bailes serían un regalo o capricho colonial, pero lo español estaría aún asociado al estatus político del colono exotizante y no del colono exotizado.

Asimismo, habría de tenerse en cuenta que el cuño nacional de la danza española no nace con el franquismo. En primer lugar, si bien Coros y Danzas, bajo la dirección de Sección Femenina, se crea en 1942 con giras al extranjero (por ejemplo, Guinea Ecuatorial), es en 1938 cuando tiene lugar la creación de un "departamento de cultura dedicado a la conservación del auténtico folklore español con el objetivo de luchar contra la invasión de la música moderna" (Stehrenberger, 2012: 2). En segundo término, el concepto *género nacional* y su relación con el archivo, recuperación y revitalización del folklore es acuñado ya por los artistas institucionistas de la Edad de Plata y fue con el nacimiento de la Segunda República cuando se empezó a estudiar la intervención del Estado en el teatro español.

> La recuperación del folklore y los elementos propios de la cultura de cada pueblo fueron aspiraciones fundamentales para todos los intelectuales y artistas de la Edad de Plata española. Se crearon muchas obras inspiradas en los ambientes populares, aunando la tradición con los elementos de la modernidad y vanguardia. Así, en la música, los intelectuales institucionistas fomentaron la recuperación y renovación de lo que denominaron el género nacional, la creación de obras musicales que englobasen otras artes –como las óperas, que experimentan entonces una revalorización- la investigación del folklore español y el intercambio de conocimientos musicales a través de pensiones y eventos de difusión científica. (Murga Castro, 2009: 105)

En esta línea de la concepción de una categoría de patrimonio nacional prefranquista, la autora, Murga Castro (2009: 105-108; 2009: 116) destaca hechos como la memoria del Centro de Estudios Históricos de 1910-11, en que se recoge el interés por la realización de investigaciones sobre folklore; el papel de Martínez Torner, Menéndez Pidal, el de Tomás Navarro Tomás en la

constitución del Archivo de la Palabra y las Canciones Populares; la inauguración de la Exposición del Traje Regional e Histórico de 1925; la creación en 1931 de una Cátedra de Folklore en el Conservatorio de Madrid; el interés de Antonia Mercé "La Argentina" por "exhibir sus danzas estilizadas basadas en los bailes regionales españoles, como demuestra su correspondencia con maestros de danzas vascas o el álbum de recortes con trajes de regiones de España que fue recopilando a lo largo de su vida" (Murga Castro, 2009: 108); la visión en 1928 de Adolfo Marsillach sobre la sardana – "Elevada a tan alta jerarquía, se crearon Agrupaciones para su fomento, y a los sardanistas se les inculcó la idea de que bailándolas «hacían patria»" (en Murga Castro, 2009: 109) –; o el nacimiento con la Segunda República (1931-36) de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, las Misiones Pedagógicas o la Barraca, la configuración del Teatro Dramático Nacional y la reestructuración del Teatro María Guerrero, así como la propuesta de Max Aub para la creación de cinco instituciones diferenciadas –Teatro Nacional, Escuela Nacional de Baile, Conservatorio, Teatros Experimentales del Teatro Nacional y Teatros Universitarios– y la propuesta de dirección de la Escuela Nacional de Baile a "La Argentina" y "La Argentinita" (Murga Castro, 2009: 116).

3. DOS SIGNIFICADOS DE LO ANCESTRAL: LO HELÉNICO Y LO BÁRBARO

Además de estas cuestiones históricas prefranquistas, el proyecto mariemmista de armazón de la danza española se trataría más de una materialización de ese proyecto clásico del primer nietzscheanismo de *El nacimiento de la tragedia* que de un exclusivo afrancesamiento de la danza española. Sin ser Mariemma, que sepamos, una lectora de Nietzsche o de Ortega (se encuentran aún por catalogar su biblioteca y sus archivos, custodiados en el Museo Mariemma de Íscar, dirigido por Dª Susana Merlo), en su propuesta coreológica se da una síntesis plástica de ambos autores. Esto se hace por medio de un helenismo en sus sentidos tanto orteguiano como nietzscheano: una transformación del imaginario lumpen de los bailes españoles en sofisticación de alta cultura o élite estética apta para una mayoría social de clase media o perfil burgués. Se trata de un paso más en la consecución por transformar y domeñar, siguiendo la mentada categoría de hibridación transcultural propuesta por Steingress, el "cuerpo grotesco" –impureza, espontaneidad, disparate, desparpajo y monería chulesca propios del costumbrismo y la españolada– en "cuerpo clásico". Este segundo sería el punto de referencia de las clases medias, no de las masas, la "base académica universal" (Mariemma, 1997: 19) que moldearía la

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

plástica coreográfica de lo español en contención, rigor, elegancia y academicismo sin renunciar a la "fuerza y originalidad de la nuestra [la Danza Española]" (Mariemma, 1997: 14). Nos encontraríamos ante un dionisismo filtrado por lo apolíneo; es decir, un temperamento español *despaganizado*, civilizado/colonizado, aburguesado o destilado por un racionalismo clásico, que se entendería en dos sentidos; por un lado, depuración técnica de la danza clásica y, por otro lado, evocación apolínea griega (a lo Winckelmann más que a lo Warburg) de la danza moderna, apareciendo una supuesta formación de Mariemma en la escuela de Isadora Duncan en París por medio de un profesor, cuyo nombre no mienta, y a quien habría conocido con doce años gracias a una bailarina camboyana junto a la que trabajó en el Teatro Olympia de París.

> En ese ambiente plácido y acogedor estudié la escuela de Isadora Duncan. El profesor había sido el alumno predilecto de Isadora. Fue otro conocimiento de danza que yo adquirí, que he aplicado a la Danza Española y que me sirvió para hacer más flexibles y suaves mis movimientos.
> Con los conocimientos de baile español que adquirí, los de la Danza Clásica y la Danza Contemporánea de Isadora Duncan, todos de tan buenos maestros, y el haber visto bailar a extraordinarias bailarinas –las mejores que salían de España- y en ese ambiente de París, cuna de la cultura, me formé un sólido criterio. (Mariemma, 1997: 43)

> […] al alumno que quiera aprender los pasos, braceos y escorzos españoles –tan complicados incluso para el propio profesional de baile español– considerando que si éste posee la base académica universal, la que vulgarmente llamamos Danza Clásica y mal llamamos ballet, puede orientarse sin dificultad, ya que es imprescindible para cualquier bailarín dicha base para poder realizar todas nuestras ricas formas de Danza Española. (Mariemma, 1997: 25)

Interesante en este aspecto es que lo mestizo, la mezcla, comienza a convertirse en un valor en alza, incluso en un valor clásico con Mariemma. El eclecticismo estético, la argamasa coreológica de la danza española, no sería desdibujamiento o batiburrillo desvirtuado sin técnica, sino la sedimentación, reposo y selección de técnicas relevantes (pasos, estilos, expresiones, modos de hacer) por medio de un cuidado proceso estético de escancia, capaz de generar el efecto de sencillez lúcida y lucida de lo clásico, en el sentido de tradición que se

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

sostiene en el tiempo. La coreología de la danza española en Mariemma surge como una reivindicación civilizatoria de lo impuro, oponiéndose a la lógica de la pureza en lo gitano frente a lo andaluz que se va a reivindicar para el flamenco, como señala José Luis Ortiz Nuevo (1996: 14-15), a partir de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*.

> "Los cafés matarán por completo al cante gitano en no lejano plazo, no obstante los gigantescos esfuerzos hechos por Silverio para sacarlo de la oscura esfera donde vivía y de donde no debió salir fuera si aspiraba a conservarse puro y genuino." [Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*] Quizá sea ésta la primera proclama. La primer vez en que se vindica la razón incorpórea de lo puro. El arranque de una concepción acerca del flamenco que establece radical la diferencia entre lo gitano y lo andaluz y sus esferas. (Ortiz Nuevo, 1996: 14-15)

La constitución mitográfica de la danza española se consolida así por medio de una doble estrategia de demarcación.

Por un lado, la estrategia externa, que se basa en una, a la par, asimilación y diferenciación de lo francés. Lo académico pone el armazón a la danza española, pero el virtuosismo no lo da el qué, sino el cómo; es decir, el temperamento o estilo que lo español imprime al enrejado de pasos de la danza académica, como se ve, por ejemplo, en la colocación de brazos que se añade en la danza española, llamada *brava*. Según Mariemma, el bailarín de Danza Española requiere "una formación que parte desde la colocación del cuerpo del bailarín y su ejecución correcta", pero el virtuosismo no lo da la perfección técnica de los pasos, sino "el carácter, aire y forma en que ha de ejecutarse […] los pasos son lo de menos, es la manera, la majestuosidad, la forma temperamental de hacer esos pasos, […]" (Mariemma, 1997: 26).

Por otro lado, va cristalizando entre los siglos XIX y XX una estrategia de demarcación interna, a partir de la cual la danza española genera su valor diferencial frente al flamenco por medio del refuerzo retórico de dos estéticas: lo mestizo y lo burgués. Frente a lo jondo del flamenco se daría lo mestizo de la danza española, haciéndose hincapié en ese lugar común o tópico de lo español como crisol de culturas, como juego de muñecas rusas, como lugar de acogida o recipiente de identidades, pero no identidad *per se*. Frente a lo lumpen del gitanismo, propio de

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

lo flamenco, se presentaría lo burgués y civilizado de la danza española, digna de ser representada de manera escénica como baluarte de lo español, a modo de reparación coreográfica del antiflamenquismo de la Generación del 98.

Este empeño estético de Mariemma por hacer orteguianos los bailes españoles es de un interés excepcional como caso de estudio filosófico para la comprensión del papel que la danza ha jugado, y juega, en la constitución ideológica de conceptos como patrimonio o nación. La recuperación y resignificación de lo clásico que Mariemma lleva a cabo en la danza española es un caso de estudio excepcional y de calado internacional, pues adopta una idiosincrasia absolutamente particular en el contexto europeo que nos permite renovar y repensar de manera transnacional y relacional, por ejemplo, a colación del absolutismo monárquico francés en la academización del *ballet* en el Barroco o el expresionismo coreográfico en el nacionalsocialismo alemán, cuestiones estructurales ligadas a las estéticas coreográficas del poder. La coreología mariemmista es un equilibrismo estético: inconscientemente orteguiana, se posiciona al mismo tiempo contra la visión antiflamenquista de Ortega y Gasset, ganándolo para su causa. La Danza Española es una técnica coreológica que resitúa el papel del folklore desde lo ancestro-rural, asociado al imaginario de las clases populares y al barbarismo/salvajismo en España, hacia lo ancestro-clásico o antiguo, vinculado al exceso trágico e identificado con la alta cultura de Grecia.

El debate nace con el texto de Ortega y Gasset (2008) titulado "El pathos del sur" –escrito en 1911, aunque publicado en 1916 en su obra *Personas, obras, cosas*–, colofón ideológico del artículo, escrito pero no publicado en 1910, "Hipótesis del histerismo español". "Pathos del sur" es un concepto que Ortega toma de Gerardo Hauptmann en *Primavera griega*, un libro de viaje que narra sus impresiones por Grecia y que nos da a entender que la visión que Ortega construye de lo español es, en parte, un producto de la visión germana de las cremalleras europeas. La tesis de Ortega es que a los españoles les gustaría sentirse partícipes del helenismo, de esa en Alemania tan prestigiada configuración ática, afán de identificación con lo superior, pero que el exceso o vivacidad propias de lo español (identificado con lo taurino y flamenco), su carácter ancestral, no provendrían del helenismo sino del "pathos del sur", propio de la "herencia bárbara" más allá de los confines de Píndaro. España no sería hermana de Grecia, sino tierra limítrofe a la Antigüedad, anhelo de Grecia al otro lado de la valla constituido de

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

"entrañas tórridas y confusas" que no es más que "temperatura en el aire, algo más que unos grados de fiebre en las mujeres"; "movimientos reflejos, instintos, barbarie, fisiología vasca o castellana" que no tiene que ver con el "espíritu verdaderamente europeo", que es "lo ático": "recibir las emanaciones de lo apolíneo y lo dionisíaco", "paisajes clásicos y las antiguas maravillas de mármol […] eviternamente graciosas, guardando en sus junturas el secreto olímpico de la euritmia" (Ortega y Gasset, 2008: 83-84). Y siguiendo el estilo testicular de escritura de Ortega, concluye el autor que, en España, en ese afán de idilio helénico-europeo, uno espera encontrarse, como Hauptmann en Grecia, "una moza espartana", mas acaba hallando, lejos del sentido ero-estético helénico, el barbarismo epileptoide propio del magma ibérico, el zurriburri vulgar de la mediterraneidad; confusión carnosa propia de la alegoría femenina de una cultura ibérica que no trasciende el cuerpo, pero que tampoco lo disfruta. España sería un aspaviento, un fingimiento vociferante, una suma de poses histriónicas e histéricas, carcasa efectista sin plenitud, griterío anorgásmico, pornografía de masas eternamente disfrazadas de costumbres inamovibles. España sería "una meridional inerte y sin sentimentalismo. ¿No es todo esto lo que suele llamarse mal gusto?" (Ortega y Gasset, 2008: 85).

Y si, precisamente, Ortega desvirtuaba el flamenquismo por esa asociación barbárica alejada de lo helénico, Mariemma va a recuperar esa línea, emprendida por Antonia Mercé "La Argentina", tal y como esta última ya declaraba en una entrevista para la revista mexicana *Talía* en 1917. La escuela estética "La Argentina"-Mariemma trataba de subsanar el antiflamenquismo del 98 sin renunciar a la danza, filtrándola por el harnero del helenismo, una cuestión que ya introduce Ninotchka Devorah Bennahum (2014: 8-9), al señalar la centralidad de "La Argentina" a la hora de convertir los "bailes nativos, que son el primer rudo tartamudeo del instinto primitivo, en estilo".

> En cuanto a mí, pretendo hacer realizado la fusión de dos danzas: la española y la llamada "moderna". Del baile español he desterrado la rudeza, a veces hasta acrobática, para dejarle su belleza primitiva e imprimirle el sello de su especial significación y colorido.
>
> Para la fusión he aplicado la experiencia de constantes estudios y observaciones, esforzándome en amoldar a mi temperamento personal, a mi modo de ver, esas teorías

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

> que preconizan la distinción y armonía de siluetas que sirven no solo para recreo de la vista, sino que a la par deleitan el espíritu, por refinado que este sea.
>
> La clave de la euritmia y la fuente de inspiración respecto de ademanes y movimientos, me los han suministrado los bajo relieves egipcios y griegos y las esculturas helénicas y romanas. Sí, al decir de benévolos críticos, yo he conseguido mucho como innovadora o reformadora, no se crea que debo poco a mi tenacidad. La tarea ha sido larga y espinoso el camino, pues he tenido que luchar a brazo abierto con la idiosincrasia del pueblo español, tan apegado a sus rutinas y tan rebelde a la evolución de sus bailes populares." ("La Argentina" en Navarro García, 2010b: 67-68)

En esa misma línea de recuperación de lo ancestral helénico y egipcio frente al primitivismo tosco o complejo histórico de lo folklórico-rural, prologa Enrique Llovet el tratado de Mariemma. Trata de desvincular la aportación coreológica de Mariemma del franquismo, resituándola dentro de la tradición tratadística sobre la danza en España desde el *Manuscrito de Cervera* de 1468 hasta *La Danza Española* de Trini Borrull en 1949. También destaca que la Danza Española no es un compendio de bailes populares; es decir, que Mariemma no es una cronista o archivera de la danza en el sentido despectivo del término, alguien que se haya limitado a recopilar un conjunto de tradiciones populares carentes de virtuosismo. Por el contrario, es una académica y una creadora que ha cribado la categoría estética de danza española por medio del rigor y la depuración principal de la danza clásica. La Danza Española no habría de entenderse en modo alguno como "[…] una coordinación de movimientos corporales. Una coordinación bella y no utilitaria. No se puede llamar baile, por muy hermoso que sea, al movimiento rítmico de los romeros o los segadores" sino como expresión del "choros", de la "plástica griega y egipcia" (Llovet en Mariemma, 1997: 19).

5. LO FLAMENCO PURO FRENTE A LO ESPAÑOL MESTIZO

Como ya se ha mentado, esta resignificación helénica de Mariemma se va a producir mediante una estrategia externa –la reticulación de la danza española por medio de la danza clásica– e interna –la diferenciación abierta o escisión estética de la danza española respecto del flamenco–. Aparece así una confrontación abierta entre dos categorías estéticas en la danza en España y la consolidación de una mitología coreológica sin la cual no es posible entender la

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

actual pugna en el terreno estético del andalucismo en particular, y de las identidades regionales y locales en general. Mariemma adscribiría una concepción elevada de "lo mestizo" a la danza española como categoría gestante o uterina. España sería promocionada como lugar de acogida y no como identidad, frente al purismo identitario que se le cedería al flamenco, identificado con el "duende famoso e inexpresable", "los puros bailes andaluces" que a punto estuvieron de perderse "con las fáciles leyendas populistas de las navajas y el machismo" con "los bandoleros amados y los cafés cantantes densos y oscuros" (Mariemma: 1997, 24). Vemos, sin embargo, que frente a la visión de Demófilo recogida por Ortiz Nuevo (1996) y la disputa interna en Andalucía, en Mariemma andalucismo y flamenco son una y la misma cosa. En la coreología de Mariemma lo mestizo va a funcionar no como un elemento contaminador o corruptor, sino como el ingrediente o carácter sumatorio que atempera la brutalidad jacarandosa de lo español dentro de esa visión noventayochista. Por lo menos desde Demófilo, la lógica constitutiva de los bailes españoles, así como la idiosincrasia dancística ligada a los derechos de autor y estilo, se juega en la valoración o devaluación de los conceptos de pureza e impureza que se asociaran a las nociones de identidad cultural o pastiche ideológico.

> La Danza Española acogió desde su nacimiento las diversas culturas que nos venían de fuera. España se convierte en crisol de esas culturas, creando una danza propia y originalísima dada la predisposición que para ella tiene el español. (Mariemma, 1997: 13)

No obstante, esta escisión meridiana entre flamenco y danza española sería un producto tardío, promocionado desde un intento de demarcación interno de lo español como útero de acogida frente a cerradas y ancestrales identidades periféricas que, sin embargo, no se atendría a criterios históricos. Como señala el sociólogo Gerhard Steingress (2004, 2006; véase también VV.AA., 2008) a través de un riguroso y amplio trabajo de archivo, el flamenco sería un género resultante no de cercas de tipo local, sino de un proceso de "hibridación transcultural" en los escenarios no solo españoles sino principalmente europeos entre 1830 y 1865, siendo París un núcleo fundamental.

Frente a la mitología atávica del flamenquismo, considerando las fuentes disponibles, sería en 1853 cuando aparecería por primera vez la denominación de música flamenca, haciéndolo en

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

relación con la así denominada fiesta nacional, en la Revista *La España* (Steingress, 2006: 189). La segunda fecha fundamental sería 1881, año en que se publica la iniciática *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez Demófilo, excepción en el antiflamenquismo de la Generación del 98. Si bien la emergencia de una nostalgia de cuerdas vocales indómitas ya aparece en la lectura de Demófilo, más tardía sería aún la consolidación textual de la oposición entre "cante gitano", identificado con el "flamenco puro" y el flamenco como derivación del folclore musical andaluz, que aparecería de manera específica no con el iniciático Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922, sino con la publicación de *Mundos y formas del cante flamenco* de Ricardo Molina y Antonio Mairena en 1963 (Steingress, 2006: 160-180).

Asimismo, el empeño por distinguir con precisión quirúrgica e identitaria el flamenco y la danza española a nivel formativo resulta difícil si tenemos en consideración el trasvase constante que se ha dado entre bailaores y bailarines, hoy términos tangencialmente diferenciados, en las fundamentales compañías que se han desarrollado con carácter oficialista en España; es decir, aquellas que han contado con un apoyo económico institucional y la definición de un repertorio: Les Ballets Espagnols de "La Argentina" (1928) –"una réplica de los famosos ballets rusos de Sergei Diaghilev" (Navarro García, 2010b: 76)-, Ballet Español de Pilar López (1946), Mariemma Ballet de España (1955), Ballet Nacional de España (1978), Ballet Flamenco de Andalucía (1994), Ballet Español de Murcia (1990-92). De hecho, en el ballet de Pilar López

> pasaron y en ella se formaron algunos de los que luego fueron figuras indiscutibles del flamenco […] –Farruco, Mario Maya, El Güito y Antonio Gades-, por el Ballet Nacional han pasado y han completado su formación bailaores y coreógrafos como Javier Barón, Antonio Canales, Javier Latorre, Joaquín Cortes, Antonio Márquez y Aída Gómez (Navarro García, 2010b: 222).

6. TRABAJO DE ARCHIVO Y TRADUCCIÓN

Este mismo tipo de investigación genealógica y exhaustiva que, entre otros, Steingress ha llevado a cabo con la categoría *flamenco*, habría de llevarse a cabo de manera más amplia, tal y como este ensayo ha tratado inicialmente de acometer, con el concepto danza española, con el fin de desgranar una secuencia de pasos estéticos y estrategias discursivas que han acabado

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

dando lugar a una categoría estética de carácter nacional, patrimonial e institucional adscrita a la alta cultura de manera consolidada con la publicación en 1997 de *Mis caminos a través de la danza* de Mariemma. Con ello, trato de desvincular históricamente, apoyándome en materiales de archivo, la categoría de danza española del franquismo, con el fin de reconstruir una genealogía más amplia y rigurosa de tal concepto, capaz de abarcarlo no solo desde la constitución y estandarización de su armazón formativo, sino desde la aparición de sus primeros indicios textuales, los cuales pueden hallarse, por lo menos, ya en reseñas de espectáculos y relatos de la década de 1830. La labor que comencé en 2019, con una estancia postdoctoral de dos meses en la Universidad Técnica de Berlín, sirvió para la ampliación de este repertorio de reseñas del siglo XIX hasta 1940 en revistas y periódicos de habla germana. Tal contexto resulta fundamental por motivos históricos:

> El primero de estos espectáculos fue *El fandango de candil*, estrenado el 15 de noviembre de 1927 en Dienstag [¿martes?], en el Ausser Platzmiete Theater, durante la gira que ese año realizó La Argentina por tierras alemanas. (Navarro García, 2010a: 76)

Como recoge Steingress (2006: 91-92), ya en 1834 encontramos en una reseña francesa del 9 de enero sobre Camprubí y Serral en *La Gazette des Théâtres* la denominación *bailes españoles*, término con el que se aglutinan bailes como el "bolero, zapateado, jota aragonesa", tal y como estos constan en otra reseña de *La Gazette des Théâtres* del 30 de enero de 1834, y el "fandango", que sería propio de los "maestros españoles", tal y como consta en otra reseña del 9 de febrero. Nuevamente aparece la denominación "baile español" para referirse a la cachucha, popularizada por la bailarina austríaca Fanny Elssler, en una reseña del 26 de julio de 1840 en *La France Musicale* (Steingress, 2006: 106). Igualmente, la denominación de bailador o bailadora no aparece inicialmente asociada a la especificidad contemporánea del flamenco, sino a la ejecución de esa variedad de bailes españoles con destacado éxito en los escenarios europeos entre 1830 y 1864. Juan y Mariano Camprubí, Dolores Serral y Manuela García, con su actuación en *Les Contrabandiers de la Sierra Nevada*, son calificados como bailadores (así consta en la traducción de Steingress) en una reseña en *Le Journal des Théâtres* el 6 de julio de 1843, apareciendo nuevamente la palabra en una reseña en *Le Théâtre* del 15 de noviembre de 1851 (Steingress, 2006: 158).

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

El sesgo regional de las boleras, por el contrario, no comienza a aparecer hasta 1862, y lo hace con una reseña del 30 de marzo del sevillano Bécquer (en Steingress, 2006: 199) sobre Manuela Perea La Nena para el periódico madrileño *El contemporáneo*. Paradójica es la tensión textual de la crítica, en la que si bien La Nena es calificada de "Andalucía toda" y "guardadora fiel de las tradiciones de Andalucía; de esas tradiciones que comienzan a perderse, de las que acaso en días no muy lejanos tal que no quedará más que un recuerdo", ella baila las boleras con estilismo de *ballet* romántico,

> […] inficionada de la manía común, vestida poco más o menos como una de esas hadas o sílfides de los bailes franceses. Un traje blanco, todo blanco, muy corto, muy hueco, con muchas gasas, muchas cintas y tules; he aquí su toilete, que toilette debemos llamarle (Bécquer en Steingress, 2006: 199).

En el ámbito germanoparlante, del trabajo de archivo realizado para esta investigación resultan fundamentales la consideración de cuatro reseñas de espectáculo aparecidas en la revista vienesa *Der Humorist, eine Zeitschrift für Scherz und Ernst, Kunst, Theater, Geselligkeit und Sitte* [El humorista. Una revista para la broma y lo serio, arte, teatro, veladas/sociabilidad y costumbres] en la década de 1840, presentes en el catálogo online de *The European Library*, así como algunos anuncios o reseñas aparecidos ya en la década de 1930 en el semanario berlinés Der Welt-Spiegel, que acompañaba al diario *Berliner Tageblatt* y cuya presentación postergaremos para nuevos escritos. Presento, pues, a continuación, una relación de la traducción que he llevado a cabo de estas cuatro reseñas, cada una de las cuales es antecedida por una breve introducción en que se hace constar lo cualitativamente destacable del texto para una genealogía de la danza española.

1.

Traducción de varios fragmentos de la reseña del 19 de febrero de 1840 en *Der Humorist* sobre la actuación en Viena del bailarín Camprubí y las bailarinas Manuela y Lopez K.K.[3].

[3] La reseña completa se encuentra disponible en el siguiente enlace de The European Library: http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers/issue/DerHumorist/1840/2/19 (última consulta el 1 de agosto de 2019).

En esta reseña no se menciona de manera literal el concepto *danza española*, pero sí se habla de "bailes nacionales españoles" [spanische Nationaltänze], que serían múltiples y que habrían sido creados/inventados [erfunden] en el extranjero, principalmente en Viena y por bailarinas vienesas (probablemente el autor se esté refiriendo, entre otras, a Fanny Elssler). Los vieneses se muestran partidarios en la cuestión de las danzas en España, siempre, del "Partido de los Exaltados" [Partei der Exaltados], que están asociadas al proletariado (los torneros) y a una autenticidad [Echtheit] basada en el intemporal grito o bramido español [das spanische Rohr], del que no se dan explicaciones y habría que averiguar su procedencia y traducción aproximada a través de referencias culturales que hiciesen mención al lenguaje bélico decimonónico relacionado con la guerra (caña de bengala, cañón), los golpes de trabajo de los torneros, los sonidos animales como bramidos o balidos, el ayeo del flamenco o el "irrintzi (relincho)", al "sagarit (ulular moruno) o al "hiújujú, grito céltico […] característico de las razas cántabras y euskaras", tal y como este último aparecería en *Zumalacárregui* de Galdós (1898) (véase Juaristi, 2022: 7).

"[…] Anteayer aparecieron por primera vez en el ballet *Kenilworth* los bailarines nacionales españoles, el señor Camprubí y las señoras Manuela y López. Los ayeos/bramidos españoles [die spanischen Röhre] y los fogosos bailes españoles son las cosas más apreciadas/queridas de la península. Sobre el asunto de los bailes en España nosotros pertenecemos siempre al Partido de los Exaltados [Partei der Exaltados]. Nos pasa con el primero hasta el último. Nuestros torneros también dan muchos ayeos/bramidos españoles, que han crecido entre nosotros, y nuestras bailarinas interpretan muchas danzas nacionales españolas, las cuales han sido inventadas fuera de España. Por eso es interesante ver al menos una vez estas danzas nacionales en su autenticidad. En primer lugar, el señor Camprubí y las señoras Manuela y López (posiblemente descendientes por línea directa de Lope de Vega [Lopez de Bega]) llevaron a cabo "el zapateado"; después, los dos primeros "la Malagueña". Llenos de fuego, donaire y flexibilidad en sus movimientos, es también muy sugerente el vestuario, especialmente el del señor Camprubí. La Malagueña, por lo que pudimos deducir, pues Málaga no solo produce excelentes vinos sino también excelentes bailes, se tuvo que repetir bajo aplausos tempestuosos. Su peculiar ritmo y los golpes de castañuelas, ejecutados con una habilidad excepcional, le aportan el impacto apropiado, que es muy diferente al de nuestras bailarinas."

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

2.

Traducción de varios fragmentos de un episodio/ continuación de una *novelle* de Frank Falk, titulada "La suerte y el final de un guerrero", publicada en *Der Humorist* el 9 de febrero de 1844.[4]

Aparece ya ese imaginario del exotismo de lo español como forma de antieuropeísmo o como escenario de novela bizantina propia de la ensoñación, que no aparecía sin embargo a principios del siglo XIX, según se ha observado en el mentado libro de Moreau de Saint Mery. Asimismo, se observan consideraciones sobre la masculinidad bélica de los bailarines de danza española, ligándose el tópico antifrancés del texto con el uso guerrero de la danza en los varones, una plástica que liga este texto con el papel de la danza masculina en *Odisea* (véase Mateos de Manuel, 2019) y se escinde de la idea de afeminamiento en los bailarines de *ballet* del siglo XIX (véase Burt, 1995).

"[…] En ese momento se disolvió el círculo y dio comienzo el baile.

El César deseaba ver los bailes nacionales españoles [die spanischen Nationaltänzen]. Tras la seguidilla introductoria dio comienzo el fandango. Este baile, que sin lugar a dudas había perdido en los altos estamentos mucho de su carácter pasional y carga de sensualidad, como era corriente en el pueblo, había permanecido no por ello menos lascivo e insinuante.

A ello siguió el más mesurado bolero, el cual doña Isabella y un joven español interpretaron ante el césar. Todos admiraban la ligereza, gracia y habilidad plena de arte de la bella bailarina. Que Bertrand no fuese el último de los maravillados, se comprendía por sí solo.

Ahora interpretaba Don Pascual el serio y masculino solo de Quaracca [Quaracca Solo, ¿guaracha?]. El carácter nacional español se expresa perfectamente en este baile serio. Don Pascual se presentó ante el César con la mayor proximidad que le era permitido. Su postura se enorgullecía cada vez más y era cada vez más terca, así como su ceño se mostraba cada vez más

[4] La reseña completa se encuentra disponible en el siguiente enlace de The European Library: http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers/issue/DerHumorist/1844/2/9 (última consulta el 1.08.2019).

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

adusto y ceremonioso. Él deseaba mantener ante el conquistador esa imagen de orgullo nacional irreductible que con tanta arrogancia los ofendía.

Y, de hecho, a Napoleón no se le podía enseñar la verdad más que de manera simbólica, pues quién hubiese tenido el permiso de impedirle acercarse a él y decirle: "Desiste, tu juego es malo e inútil. Reconoce la firmeza, la heroicidad, por no decir la testarudez de este pueblo. ¡La voluntad de la nación española de seguir siendo independiente es aún más fuerte que la tuya de subyugarla!"

Lo que no se puede manifestar con palabras, lo que ninguna lengua se hubiese arriesgado a pronunciar, eso lo supo simbólicamente el tirano por medio de un arte; arte al que algunos miopes pedantes desprecian. El arte de la danza. […]"

3.

Traducción de fragmentos de reseña en *Der Humorist,* con fecha de 23 de abril de 1844, de la escena ideada por Fanni Elssler sobre el divertimento de Jules Perrot titulado *Delirio de un pintor.*[5]

Desde el punto de vista del espectador vienés, hay una homogeneidad (en sentido despectivo) de los bailes españoles, considerando que la variedad con que se presentaban los mismos, a modo de rico repertorio, no era tal. El texto delata una suerte de narcisismo de la pequeña diferencia en esas variantes regionales o surtido coreográfico propio de los bailes españoles, que para el espectador extranjero de 1844 conformarían una pangea escénica indiferenciable.

"[…] Entre las danzas admiramos a la donosa bailarina, principalmente en un paso francés. Allí se unen de nuevo la gracia más arrebatadora con la más perfeccionada técnica de danza, cuya cópula es la mirada luminosa y la sonrisa beata de Fanni. Menos efectivo que este paso a dos se mostró el baile nacional [der Nationaltanz] "La Castellana". Las cosas españolas se desgastan muy pronto, también los bailes; solo hay una cosa española que nunca pierde el atractivo de la novedad: el ayeo/grito/bramido español [das spanische Rohr]. La señorita Elssler fue la primera

[5] Reseña completa disponible en el siguiente enlace de The European Library: http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers/issue/DerHumorist/1844/4/23 (última consulta el 1 de agosto de 2019).

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

que nos inició en los misterios de los bailes españoles; desde su cachucha, una hueste de moscas danzarinas españolas ha irrumpido entre nosotros. Se podría rellenar un libro entero con los distintos nombres, que en lo fundamental casi todos son uno y el mismo, con lo que ya no consiguen surtir ningún efecto. La "Castillana" se parece tanto al "Jaleo de Xeres" como el austríaco del norte se parece al de Estiria. […]"

4.

Traducción de un fragmento de reseña de espectáculo en Viena, del 5 de noviembre de 1846, en *Der Humorist*.[6]

Aquí ya aparecen notas sobre la masculinidad en la danza, ligadas a la producción de un discurso propio; el bailarín no solo ha de ser un intérprete, sino un creador, un coreógrafo y un coreólogo, dándose su propio lenguaje y no dejando éste a la lectura del espectador. Además, no se consideran ancestrales a los bailes españoles, sino que se califican de modernos o adecuados al tiempo de producción.

"Guerras: "Es una broma" llegó ayer otra vez al escenario con la sustitución de cuatro pasos nuevos. Brindó mucha diversión a los amigos de la danza de concierto, a los amigos de los giros, del sostenerse sobre un pie y de las puntas. Los virtuosos del baile masculino son como los virtuosos de la música masculina: componen ellos mismos sus propias producciones. Así como los músicos cuentan con su propia digitación, también los virtuosos del baile masculino cuentan con su propia digitación de pie y tacón, mucho más exacta que la de cualquier otro bailarín. Vimos cuatro nuevos pasos. En primer lugar, algo moderno: "Un baile español con el obligado chacoloteo de castañuelas", todo compuesto conjuntamente por el señor Campilli e interpretado por él mismo junto a la señorita Brussi. Desde la "Cachucha", la "Gitana" y el "Jaleo de Jeres" tenemos una predilección endiablada por todos los bailes españoles. Y también nos gustó éste, que fue bailado de una manera mona [hübsch]. La joven Brussi posee especialmente un talento para los bailes de personaje [Charactertänze]. Madrid está tranquilo. […]"

[6] Reseña completa disponible en el siguiente enlace de The European Library: http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers/issue/DerHumorist/1846/11/5 (última consulta el 1 de agosto de 2019).

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.
Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Sandra (s.f.), "Eugenio Noel l'anti-torero, aussi flamenco qu'un torero>", Collection "Les travaux du CREC en ligne ISSN 1773-0023", 597-620. Recuperado de https://crec-paris3.fr/publications-en-ligne-2/ (última consulta el 11.06.2022).

Burt, Ramsay (1995), The male dancer, New Cork, Routledge.

Byron, George (2009) [1812-1818], *Childe Harold's Pilgrimage*, The floating Press.

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía (2021), Anteproyecto de ley andaluza del flamenco (borrador V.1 08.09.21), disponible en https://www.juntadeandalucia.es/servicios/participacion/todos-documentos/detalle/227957.html (última consulta el 12 de junio de 2022).

Devorah Bennahum, Ninotchka (2014), *"La Argentina". Flamenco and the Spanish Avant Garde*, London, Wesleyan University Press.

Duncan, Isadora (1946) [1927], *Mi vida*, traducción del inglés de Luis Calvo, México, Editorial Colón.

Gautier, Théophile (1985) [1843], *Viaje por España*, prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona, Taifa.

Grande, Félix (1999) [1979], *Memoria del flamenco*, Madrid, Alianza Editorial.

Juaristi, Jon (1 de mayo de 2022), "Galdós", *ABC Domingo*, 7.

López Fernández, Raquel (2018), "Imaginarios de una compañía de danza española: la puesta en escena del Mariemma Ballet de España a través de su escenografía", en VV.AA., *Mariemma y su tiempo. Actas del congreso celebrado en Madrid del 16 al 19 de diciembre de 2017*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM Conservatorio Superior de Danza "María de Ávila", 251-284.

López Rodríguez, Fernando (2018), "La categoría de «Danza Española» en *Mis caminos a través de la danza* de Mariemma", VV.AA., *Mariemma y su tiempo. Actas del congreso celebrado celebrado en Madrid del 16 al 19 de diciembre de 2017*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM Conservatorio Superior de Danza "María de Ávila", 195-211.

Martínez Cabreras 'Mariemma', Guillermina (1997), *Mis caminos a través de la danza*, Madrid, SGAE.

Mateos de Manuel, Victoria (dir.) (2012) Bailar en hombre [documental]. Producción propia. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Mkmp_Au1W8g.

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.

Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

Mateos de Manuel, Victoria (2015), Bailar en hombre. Una ortopedia del cuerpo nacional [texto de conferencia en el panel «Su baile… apuntes para una genealogía sexopolítica del cuerpo flamenco»], Workshop PIE.FMC (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos) (19-21 noviembre de 2013), UNIA Arte y Pensamiento (Sevilla). Archivo digital de la autora en PIE Flamenco disponible en el siguiente link: https://archivo.pieflamenco.com/author/victoria-mateos-de-manuel/

Mateos de Manuel, Victoria (2019) El desencanto de lo comunitario. Tres modos de danza en Nietzsche, Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral, nº 43, 101-127. Disponible en https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/46

Mera, Guadalupe (2018), "Mariemma. El triunfo de la danza española en Italia (1951-1955)", en VV.AA., *Mariemma y su tiempo. Actas del congreso celebrado en Madrid del 16 al 19 de diciembre de 2017*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM Conservatorio Superior de Danza "María de Ávila", 115-148.

Merimée, Prosper (1991) [1847], *Carmen*, traducción de Luis López Jiménez, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información.

Moreau de Saint-Mery, (1801), *De la danse*, Bodoni. Disponible en https://books.google.es/books?id=CaNAAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (última consulta el 12 de junio de 2022).

Murga Castro, Idoia (2009), *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC.

Ortiz Nuevo, José Luis (1996), Alegato contra la pureza, Barcelona, Colección PM.

Navarro García, J. L. (2010a), *Historia del Baile Flamenco. Volumen II*, Sevilla, Signatura Ediciones.

Navarro García, J. L. (2010b), *Historia del Baile Flamenco. Volumen IV*, Sevilla, Signatura Ediciones.

Ortega y Gasset, José (2006) [1939], "Meditación sobre la técnica", en Fundación José Ortega y Gasset (ed.), *José Ortega y Gasset. Obras completas. Tomo V_1932-1940*, Madrid, Santillana, 551-605.

Ortega y Gasset, José (2008), "El pathos del sur", en Fundación José Ortega y Gasset (ed.), *José Ortega y Gasset. Obras completas. Tomo II_1916*, Madrid, Santillana, 82-86.

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.

Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

Ortega y Gasset, José (2008), "Hipótesis del histerismo español", en Fundación José Ortega y Gasset (ed.), *José Ortega y Gasset. Obras completas. Tomo II_1916*, Madrid, Santillana, 246-249.

RVTE (23 de noviembre de 1984), Programa La Clave "¿Qué sabe nadie? Las folklóricas", disponible en el enlace https://secure-embed.rtve.es/drmn/embed/video/3442197 (última consulta en abril de 2022).

Stehrenberger, Cécile Stephanie (2012), Bichos raros. Los coros y danzas de la sección femenina en Guinea Ecuatorial, en Platero Méndez, Lucas (ed.), *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona, Bellaterra, 301-324.

Steingress, Gerhard (2004), "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos", Trans: Transcultural Music Review=revista Transcultural de Música, nº 8, s.p.

Steingress, Gerhard (2006), Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865), Córdoba, Ediciones Almuzara.

VV. AA. (2008), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

Mateos de Manuel, Victoria (1-3 diciembre 2021). *Bailar en hombre* [conferencia]. International Conference. A Century of Dance in Spain (1836-1936): Identities, Repertoires, Imaginaries and Contexts, Instituto de Historia-CSIC y Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.

Mateos de Manuel, Victoria (30 de abril de 2022). *Notas para una genealogía del concepto danza española* [seminario]. Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza, Museo Mariemma, Íscar, Valladolid, España.

AÑOS VEINTE

Victoria Mateos de Manuel

Imagen 1. Sátori Lipót (1925), *Ezerszínű lepke*; imagen 2. Anónimo (ca. 1500), *Aquamanile in the form of Aristotle and Phyllis*, The Met.

La Edad Media popularizó una leyenda. Alejandro Magno se creía invulnerable. Su preceptor, Aristóteles, para hacerle ver sus debilidades, se dejó públicamente cabalgar por Filis. Si un anciano con experiencia había sucumbido a la seducción de una mujer, ante qué no habría de postergarse la inexperiencia de un monarca. Un cartel de Sátori Lipót del periodo de entreguerras recoge este legado filosófico. Una hilera de vedettes monta a cuadrúpedos señores bien. Con una diferencia tonal: en 1925 el espectador medieval ha desaparecido. La escena ya no ejemplifica moraleja ética alguna. La sumisión masculina —del poder, el sexo y el dinero— se pliega sobre sí misma, convirtiéndose en un acto hedonista sin más tiempo propio que una recreación perenne en el presente. Aristóteles no quiere ya enseñar nada. Tampoco aprender quiere Alejandro. ¿Y Filis? Nace el espectador moderno, que contempla. La profilaxis moral del juicio estético.

Esta alegoría gestual, entre otras, sale a nuestro encuentro hasta el 28 de agosto en la Galería Nacional de Hungría, un antiguo palacio de los Habsburgo en Budapest. En el Castillo de Buda se muestran dos

Mateos de Manuel, Victoria (17 de julio de 2022). Años veinte [review of the exhibitions “Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)” (12 April-28 August 2022) y “Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife” (29 April-28 August 2022), Hungarian National Gallery], https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

exposiciones temporales interrelacionadas, ambas de interés para la estética contemporánea, los estudios de género y la filosofía de la danza: “Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)” y “Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife”. Suponen un paso más en la investigación de una *herstory* y la oxigenación de los estudios feministas, que han acabado por hacinarse ideológicamente en ese emplazamiento perfectamente delimitado, como si de un corralito intelectual se tratase, fruto de su compartimentada institucionalización académica. Ambas exposiciones, comisariadas por mujeres, no se ciñen en exclusiva a la representación de lo femenino en la década de 1920, forma de visibilidad resultona que está menguando el potencial teórico de las investigaciones feministas. Por el contrario, las exposiciones ahondan en los debates conceptuales de la historia del arte, permitiéndose la rigurosidad del glosario estético, apropiándose de la aridez en el habla académica, y entreverando los estudios de género y la teoría crítica en el canon historiográfico.

Imagen 3. Elza Kalmár de Kövesházi (1926), *Dance Composition*.

Mateos de Manuel, Victoria (17 de julio de 2022). Años veinte [review of the exhibitions “Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)” (12 April-28 August 2022) y “Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife” (29 April-28 August 2022), Hungarian National Gallery], https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

En la primera exposición se realiza un recorrido visual por el *art deco*. Se incluye un ingente trabajo archivístico de cartelería y objetos (moda y decoración, entre otros), exhibidos con criterio narrativo y atendiendo a secciones temáticas, lo que evita el laberinto abigarrado y orgiástico con el que el espectador actual aún percibe la atmósfera cultural de los años veinte, dominada historiográficamente por el lugar común de la *folie* y la *dance craze*. Es relevante esta sedimentación teórica a nivel europeo sobre la intensidad de los años veinte como vía purgativa frente al trauma de la Primera Guerra Mundial, tópico en el que también recalan ambas exposiciones. Como ante las muertes por COVID en los últimos años, al inconsciente colectivo le resulta aterrador verbalizar la indiferencia social ante la masacre, prefiriéndose articular públicamente la tesis psicoanalítica de la fiesta y el narcisismo verbenero como formas de expiación colectiva. Los años veinte se consolidan así como expresión aceptada de una solidaridad lúdica, de un luto dionisíaco, de la condolencia danzante, de una Europa que transitó del vals decimonónico en el Congreso de Viena a un buto jocoso, con ojeras y siluetas tísicas pero sin espectralidad, en el período de entreguerras. No resultaría irrelevante el análisis comparativo de las estrategias de supervivencia social en la posguerra; tematizar ese, en apenas veinte años, contraste entre una supuesta celebración dionisíaca a tumba abierta y la estrategia de recomposición social de los años cincuenta, en que Estados Unidos revitaliza el ideal de la familia burguesa con el nuevo ángel del hogar tecnificado, como explica Betty Friedan en *La mística de la feminidad*, y más que desaparecer la poesía tras Auschwitz, como mentaba Adorno, tendría lugar su putrefacción por la dilución en cada lengua de un sabor hediondo, como el del cante jondo, en que toda palabra en la boca sabe a sangre (Tía Anica la Piriñaca).

Imagen 4. Réz Diamant Tibor (1927), *Tiller görlök a Mulató Párizs című filmrevüben*.

La exposición “Art Deco Budapest” trata de recrear la atmósfera definitoria de este movimiento artístico, con todas las dificultades enciclopédicas que tal ejercicio de estética filosófica entraña. El trabajo de descripción iconográfica que ha realizado su curadora, Katona Anikó, y el equipo de la exposición es brillante, pues abre un foco de debate interdisciplinar por desarrollar y al que bien merecería la pena dedicar un congreso internacional. Apenas en la primera sala se plantea el eje temático de la exposición —definir el *art deco*—, objetivo que se perseguirá a lo largo del recorrido antes con imágenes que con palabras.

Como nos indican los rótulos, la noción *art deco*, de 1925, aparecería primigeniamente en un artículo de Le Corbusier. No obstante, su sentido como el movimiento artístico que hoy entendemos no se encontraría hasta la década de 1960, con el historiador del arte Bevisthilier. El equipo curatorial, si bien remarca el uso persistente de “colores primarios, formas geométricas y composiciones construidas puramente” en autores como Róbert Berény o György Konecsni, concluye que “el término denota un sabor, una sensibilidad, más que un estilo bien definido y delineado con precisión”, que “el art deco es esencialmente ecléctico, recurriendo y sintetizando un amplio marco de fuentes visuales. No es un estilo que se pueda definir con precisión, es más bien una moda o un gusto, una forma particular de aproximación a la cultura y el consumo”. Las obras mostradas en la exposición dan cuenta de ese estilo indefinible y, sin embargo, identificable a simple vista, incluso para el espectador profano. Como tal, me atrevería a aventurar un trazo común de esa voluntad de estilo del *art deco* que, a mi modo de ver, permanece en el carácter variopinto del fenómeno: la reducción lineal de las imágenes que, sin embargo, no las merma en una simplificación funcional y despersonalizada al modo del actual diseño de interiores sueco, sino que consigue alzarlas a un máximo expresivo, convirtiéndolas en un puente estético entre la alta cultura y la propaganda, en espacio estético limítrofe con lo *naif* y lo *kitsch*, y también en una antesala de las estéticas totalitarias de las décadas de 1930 y 1940.

Mateos de Manuel, Victoria (17 de julio de 2022). Años veinte [review of the exhibitions “Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)” (12 April-28 August 2022) y “Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife” (29 April-28 August 2022), Hungarian National Gallery], https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Imagen 5. Hannah Dallos (1929), *Ovomaltine gives strength and health*.

El *art deco* sería una expresión contemporánea de hilemorfismo estético: consigue materializar un esquema de la imagen como contenido; es decir, sin que esta parezca un boceto inacabado o genere la impresión de aspecto descuidado en la composición. Este hecho se amplifica con la saturación y contraste de colores, ajena al degradado, que suele llevarse a cabo en las imágenes y que conlleva esa sensación de calidez y redondez pictórica que envuelve al espectador en escenas y personajes que resultan al mismo tiempo anónimos e íntimos, irreconocibles mas también desbordantes de

Mateos de Manuel, Victoria (17 de julio de 2022). Años veinte [review of the exhibitions “Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)” (12 April-28 August 2022) y “Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife” (29 April-28 August 2022), Hungarian National Gallery], https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

personalidad. Fue por eso, quizás, que el *art deco* acabó popularizado como estilo publicitario de la época, pues conseguía condensar iconográficamente la capacidad de seducción del fetiche marxiano: cercano y lejano a la par; cálido sin llegar a resultar incómodo por incandescente; en algunos caso también político, pero sin resultar extremo o amenazante en exceso; frío sin llegar a producir indiferencia; referido a la cotidianeidad, pero también vía de escape del contexto, capacitado para la producción de ensoñación, tal y como puede observarse en los carteles publicitarios *Ovomaltine gives strength and health* de Hanna Dallos (1929) o *Diaval* de István Irsai (1942).

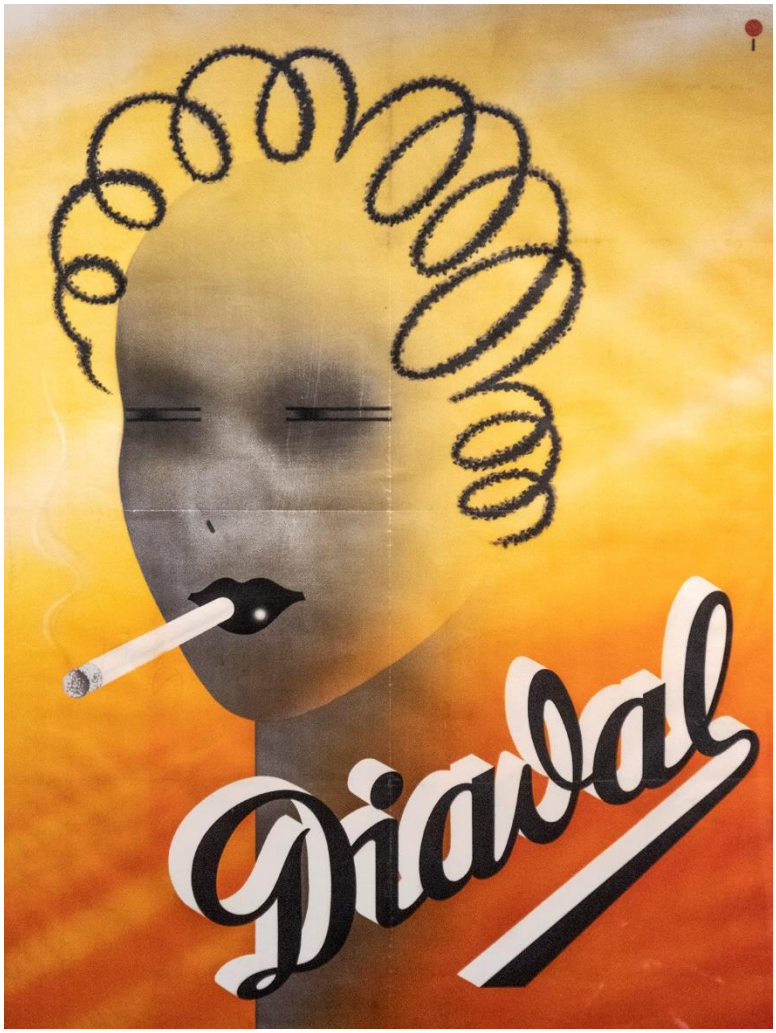


Imagen 6. István Irsai (1942), *Diaval*.

Incluso cuando se observan carteles que realizan un trazo más impresionista, sin una definición lineal tan contundente, como puede ser *Exposition internationale Arts Décoratifs et industriels modernes* de Charles Loupot (1925), vemos el estilo del *art deco* como una forma expresiva que se diferencia claramente del boceto o apunte gráfico, tal y como este sí puede contemplarse en los pintores húngaros

a los que se dedica la segunda exposición, “Dancing 1925” —Miklós Vadász, Marcell Vértes y János Vaszary—, comisariada por las curadoras Krisztina Csizmadia y Zsófia Drienyouszki. Estos retrataron, con ese estilo que Baudelaire buscaba en *El pintor de la vida moderna*, el carácter cambiante y evanescente de la década de los veinte parisina. Por esta coincidencia en el tema, pero también por el contraste en el modo representacional de los años veinte, resulta plenamente acertada la coincidencia temporal de estas dos exposiciones en el museo, siendo la segunda, apenas una sala cuyas paredes se recorren en el sentido de las agujas del reloj, el detalle agraciado o broche que condecora la primera. Esta diferencia en el trazo pictórico de los años veinte nos habla de dos formas de velocidad o aceleración moderna: la primera, la del *art deco*, como forma de aparente sencillez o mensaje directo hecho para alcanzar instantáneamente al consumidor, para acercarle una idea o ensueño y que lo aprisione como producto; la segunda, la de los pintores modernos, como manifestación del propio artista, aparente dueño de su obra y participe *voyeur* de la cotidianeidad ajeno al público.

Imagen 7. Marcell Vértes (ca. 1925), Sheet from the album *Dancing.*

Mateos de Manuel, Victoria (17 de julio de 2022). Años veinte [review of the exhibitions “Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)” (12 April-28 August 2022) y “Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife” (29 April-28 August 2022), Hungarian National Gallery], https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Imagen 8. Réz Diamant Tibor (1928), *Royal Orfeum, Baker*.

Mateos de Manuel, Victoria (17 de julio de 2022). Años veinte [review of the exhibitions "Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)" (12 April-28 August 2022) y "Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife" (29 April-28 August 2022), Hungarian National Gallery], https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Para la filosofía de la danza resultan fundamentales las obras de *art deco* que se recogen en la primera exposición y que tienen como temática diferentes aspectos referentes al baile y la cultura del espectáculo: cartelería que representa a Josephine Baker, las Tiller Girls o a Elsa Brandeisz, así como fotografías de Angelo sobre artes escénicas y la escultura *Dance Composition* de Kövesházi Kalmár Elza, entre otras. Pero principalmente aportan una perspectiva de absoluta novedad para el debate estético los materiales sobre folklore húngaro. Estos abren una comparativa categorial, interdisciplinar e internacional en los estudios sobre danza. Destacan los carteles *La Hongrie* de Arisztied Uher (1931), *Countess Marica* de Réz Diamant Tibor (1926), *Wegry* de Győrgy Konecsni (1939) y *Hungary* de Hanna Dallos y Gitta Mallász (1934). Tales pósteres entran en diálogo con aspectos historiográficos referentes a otras danzas que consolidaron su estatuto artístico como folklore a finales de los siglos XIX y principios del siglo XX, como pueden ser las categorías de flamenco y danza española. Frente a la visión historiográfica de coreógrafas como Martha Graham o Isadora Duncan como autoras propiamente modernas —es decir, clasificadas dentro del amplio espectro de la danza moderna—, resulta llamativo cómo otros fenómenos dancísticos occidentales que se desarrollan en el mismo período han quedado relegados al espacio del folklore y la danza como fenómeno patrimonial nacionalizable, creándose una línea artificial y colonial entre alta y baja cultura, entre fenómenos urbanos y rurales, entre creador virtuoso y patrimonio coreográfico colectivo. Esto atendería a un imaginario de lo clásico como herencia de lo griego, recogido principalmente a través de Francia y el legado del ballet frente a los barbarismos del sur, exotizados como expresiones de lo ancestral no civilizado. Por el contrario, la estética del *art deco* aplicada al fenómeno de la danza húngara, con esa capacidad para destemporalizar los objetos de representación, moderniza el folklore, lo hace incluso un ideal progresista, hacia el que tender, frente a ese regusto rancio o avejentado que había dejado cierta pintura académica sobre la danza de los siglos XVIII y XIX. Todo ello con los peligros que tal modo iconográfico también supuso y que se observará apenas unos años más tarde con las estéticas totalitarias, que incorporaron y se adueñaron de los movimientos artísticos de principios de siglo: el folclore como representación dinámica de un pasado inmaculado o paraíso atemporal al que la patria habría de tender nuevamente.

Mateos de Manuel, Victoria (17 de julio de 2022). Años veinte [review of the exhibitions “Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)” (12 April-28 August 2022) y “Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife” (29 April-28 August 2022), Hungarian National Gallery], https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Imagen 9. Réz Diamant Tibor (1926), *Marica grófnő*. Imagen 10. Hanna Dallos/ Gitta Mallász (1934), *Hungary*.

Años veinte. Hasta el 28 de agosto. En Budapest. Tres curadoras —Katona Anikó, Krisztina Csizmadia, Zsófia Drienyouszki—. Y si los horarios diurnos y apolíneos no los conminan a adentrarse en el imperio, no tienen más que cruzar alguno de los Rubicones que *entiaran* la ciudad. En la orilla opuesta del Danubio les espera otra cita de danza. Esta vez en la entrada del Museo Nacional Húngaro (Magyar Nemzeti Múzeum): viernes, bajo el frontón de entrada, *soirée* de salsa, hasta las diez. Filis jinetea.

Mateos de Manuel, Victoria (17 de julio de 2022). Años veinte [review of the exhibitions “Art Deco Budapest. Posters, Lifestyle and the City (1925/1928)” (12 April-28 August 2022) y “Dancing 1925. Hungarian Artists in Parisian Nightlife” (29 April-28 August 2022), Hungarian National Gallery], https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Educación

Máster Universitario en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera (ELE)

Ethosformel

Génesis: una propuesta didáctica de ELE para inmigrantes embarazadas

Trabajo fin de estudio presentado por:	Victoria Mateos de Manuel
Tipo de trabajo:	Propuesta didáctica de intervención
Director/a:	Nuño Aguirre de Cárcer Girón
Fecha:	28/06/2022

Resumen

Se presenta una propuesta didáctica de intervención en DELE (Didáctica del Español como Lengua Extranjera) con fines específicos: el español urgente en *El español como nueva lengua* (Instituto Cervantes, 2005), con una programación dirigida a la enseñanza-aprendizaje en el ámbito quinto, «Ir al médico», para inmigrantes embarazadas que realizan un nivel A1 de español. La propuesta didáctica, que adjunta en los anexos tanto un cuadernillo de actividades como un primer panel de *Ethosformeln* dedicado a las maternidades y titulado «Génesis», así como diversas tablas y esquemas de utilidad, se basa en una triple metodología: una actualización de la psicología de Abraham Maslow, que será aplicada al ámbito del español urgente; una renovación de la iconología de Aby Warburg en los conceptos de panel y *Pathosformel*, presentes en *Atlas Mnemosyne* (1929); y una aplicación a la enseñanza del español de la metodología CLIL (*Content and Language Integrated Learning*).

Palabras clave:

Español urgente, maternidades, psicología humanista, Maslow, iconología, Warburg, CLIL

Abstract

In this research work, I am going to present a teaching proposal of intervention in the field of Spanish Teaching as a Foreign Language. Concretely, it is an intervention in the field of Spanish Teaching for specific purposes: urgent Spanish, which is present in the manual *Spanish as a New Language* (Cervantes Institute, 2005). It is a didactic programming directed towards teaching-learning in the fifth field, "Going to the doctor", for pregnant immigrants who are attending to a Spanish A1 course. The teaching proposal includes in the annexes a complete notebook of activities and a first panel of *Ethosformeln* entitled "Genesis", as well as different and useful tables and schemas. This research work was developed by using a triple methodology: an actualization of Abraham Maslow's psychology, which is applied to the field of urgent Spanish; a renovation of Aby Warburg's iconology by mainly renewing the concepts of panel and *Pathosformel*, which are to be found in *Atlas Mnemosyne* (1929); and an application to the teaching of Spanish as a foreign language of CLIL methodology (*Content and Language Integrated Learning*).

Keywords:

Urgent Spanish, maternities, Maslow, Humanistic Psychology, Iconology, Warburg, CLIL

Índice de contenidos

1. Introducción 6
1.1. Justificación 6
1.2. Objetivos del TFE 8
1.2.1. Objetivo general 8
1.2.2. Objetivos específicos 8
2. Marco teórico 10
2.1. Psicología humanista de Abraham Maslow 11
2.2. Metodología CLIL 14
2.3. Método iconológico de Aby Warburg 17
3. Propuesta didáctica de intervención 19
3.1. Presentación 19
3.2. Objetivos de la propuesta didáctica 20
3.2.1. Objetivos generales 21
3.2.2. Objetivos específicos 23
3.3. Contexto 30
3.3.1. Destinatarios 30
3.3.2. Competencias 31
3.3.2.1. Competencias generales 31
3.3.2.2. Competencias comunicativas 32
3.3.3. Destrezas 33
3.3.4. Contenidos 33
3.3.5. Metodología 33
3.3.6. Estrategia 34
3.3.7. Técnicas 36

3.3.8. Dinámicas y agrupamientos 38
3.4. Actividades (guía del profesorado) 38
3.5. Evaluación 42
3.6. Cronograma 43
4. Conclusiones 44
5. Limitaciones y prospectiva 45
6. Referencias bibliográficas 46
7. Anexos 50
7.1. Anexo I 50
7.2. Anexo II 51
7.3. Anexo III 82
7.4. Anexo IV 85
7.5. Anexo V 86
7.6. Anexo VI 87
7.7. Anexo VII 88
7.8. Anexo VIII 89
7.9. Anexo IX 90

1. Introducción

En este trabajo de investigación de máster, titulado *Ethosformel* en homenaje al iconólogo Aby Warburg y su libro *Atlas Mnemosyne*, y subtitulado *Génesis* por los fines específicos de la programación didáctica a desarrollar, se persigue un cambio de enfoque y ampliación temática en la disciplina del español para inmigrantes. Tal y como se expondrá en el siguiente parágrafo, con el detenimiento sucinto pero meridiano que permite la extensión de un trabajo de estas características, la disciplina del español para inmigrantes cuenta con un latente (en el sentido de no haber sido aún tematizado) sesgo ideológico de clase —qué se entiende por necesidades en la vida cotidiana— y de género —qué papel cobran los procesos diferenciales del cuerpo en la determinación de los campos de actuación del español urgente—. Tal sesgo requeriría de ciertos replanteamientos didácticos en los contenidos, modos y propuestas de enseñanza. El proyecto de español para inmigrantes embarazadas *Ethosformel I. Génesis* es una propuesta didáctica del español a través de actividades asociadas a un panel de contenidos audiovisuales (véase anexo III), al modo de los desarrollados en *Atlas Mnemosyne* por el pensador alemán Aby Warburg. Con ello, se persigue integrar la cultura y el arte, cuestiones presentes en la prueba CCSE, como modos de mediación psicoterapéutica, así como parte icono-filológica fundamental y facilitadora para la ampliación del español urgente.

1.1. Justificación

En el ámbito del español con fines específicos se sitúa la enseñanza del español para inmigrantes, dirigida tanto a niños como a adultos. Es un campo desvirtuado por la alta cultura, que emplaza esta finalidad del español como una rama más propia del trabajo social que de la filología, incluyendo la vaguedad de especialización laboral propia de la caridad o el voluntariado. En ella predominan las consideraciones de tipo psicosocial sobre aquellas propias de un ámbito filológico especializado (véase García, 2004; Byram, 2010).

Si atendemos a la realidad de la enseñanza del español para inmigrantes en las diferentes comunidades autónomas de España, tiende a observarse la falta de profesionalización en este ámbito. Esta, gestionada por organizaciones instituidas legalmente sin ánimo de lucro y financiadas por medio de ayudas estatales y aportaciones de particulares —como el caso de Rioja Acoge en Logroño—, se deja en manos de personas altruistas que por medio del voluntariado en organizaciones no gubernamentales y redes o asociaciones informales de

caridad y/o ayuda social, dedican horas de su tiempo libre a la impartición de cursos de alfabetización y de todo tipo de niveles de español, que muchas veces conviven en el mismo aula.

No deja de ser loable y digna de encomio la labor individual de tales personas y organizaciones, por medio de las cuales se sostienen necesidades estatales. Sin embargo, tales empleos no cuentan en numerosos casos con soporte estatal suficiente, por no decir alguno. Se da con ello una contradicción legal en la fundamentación lingüística del Estado. Este exige un idioma como lengua vehicular, controlando incluso los exámenes que acreditan el adecuado nivel de adquisición del mismo (DELE), así como el conocimiento de sus fundamentos constitucionales, legales y de organización territorial —la prueba CCSE gestionada por el Instituto Cervantes (2022)—. Al mismo tiempo, el Estado deriva las competencias asociadas a su aprendizaje a redes informales de enseñanza-aprendizaje y la voluntad de los propios inmigrantes.

Asimismo, el enfoque de tales cursos —con un alumnado heterogéneo por su procedencia, edad o nivel en la lengua meta— suele ser el aprendizaje de un español que permita desenvolverse en las actividades básicas de la vida cotidiana, tal y como se recoge en los diferentes aspectos del manual *Español como nueva lengua* (Instituto Cervantes, 2005) bajo la denominación *español urgente*, ideado para un curso introductorio de treinta horas (para consultar una tabla de objetivos y ámbitos del español urgente, véase anexo I).

Es de absoluta relevancia la sistematización del español en el mentado manual, que otorgaría al alumnado soltura en la realización de acciones cotidianas. También lo son las aportaciones sobre esta cuestión realizadas por Potowski (2007; 2014; 2018), centradas en el ámbito hispanohablante de EE.UU. Sin desmerecer tales estudios y propuestas didácticas pioneras, hay que considerar que es breve la historia de la pedagogía del español como lengua extranjera, contándose con las primeras instituciones, debates académicos y homologaciones en la década de 1980. Esta cronología en pañales del fenómeno de la enseñanza del español no deja de ser llamativa en términos de revisionismo historiográfico si tenemos en cuenta hechos como el Imperio Español y propuestas de absoluto relieve patrimonial como lo son la Gramática de Nebrija de 1492, encargada por Isabel la Católica para que sus súbditos comprendiesen las leyes. A día de hoy, no obstante, Nebrija es irrelevante en el canon de la historia del aprendizaje de lenguas, en que se mienta a Comenius como pionero de la didáctica

de lenguas extranjeras por su sistema iconográfico para la enseñanza del latín con obras como *Didáctica Magna* (1630) y *Orbis Sensualium Pictus* (1658).

Mas volvamos a 1980, fecha crucial para los manuales al uso sobre la historia de la enseñanza del español como lengua extranjera. Es en esa década cuando se produciría el nacimiento de la profesión de profesor de ELE en sentido propio con la creación del Instituto Cervantes en 1984, las primeras Jornadas Internacionales de Didáctica del Español como Lengua Extranjera en 1986 en Navas del Marqués (Ávila), la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE) en 1989, y aparición de las revistas *Cable* y *Carabela* en 1988.

1.2. Objetivos del TFE

1.2.1. Objetivo general

En el plano de la fundamentación teórica, el proyecto *Ethosformel*, si bien aporta una perspectiva novedosa en la enseñanza del español para inmigrantes, pues trata de subsanar ciertas carencias del español urgente y ampliar su ámbito de actuación, no tiene una voluntad de transformación social en el sentido político del término. Por el contrario, el proyecto se plantea en términos de rescate social en tiempos de lo que he acuñado como *eco-humanidades* —cómo reciclar el patrimonio siguiendo la figura del trapero en el filósofo Walter Benjamin (2014)— y *trans-humanidades*. Este segundo término no es sinónimo de transhumanismo, sino que hace referencia a la transvaloración nietzscheana de la perspectiva hermenéutica renacentista con ayuda de la digitalización del concepto de panel warburguiano.

1.2.2. Objetivos específicos

A nivel práctico, el TFM *Ethosformel* consta de dos ejes de trabajo en la propuesta didáctica: en primer lugar, la activación de un inicial panel audiovisual para un atlas digital warburguiano de valores éticos; en segundo término, una propuesta didáctica de enseñanza del español para inmigrantes embarazadas asociado a ese panel, la cual consta de todos los apartados exigibles en una propuesta de tales características: destinatarios, objetivos, competencias, destrezas, contenidos, metodología, estrategias, técnicas, dinámicas/ agrupamientos, desarrollo de la actividad y evaluación, así como los anexos procedentes. Eso sí, como en este trabajo se ha aplicado una metodología trina que incluye la metodología CLIL, cambia la nomenclatura de algunos de estos apartados, que quedan subsumidos en los siguientes cuatro: cognición,

cultura, contenido y comunicación. No obstante, para evitar confusiones en la lectura, se ha hecho una traducción entre ambas sistematizaciones programáticas, tal y como podrá observarse a lo largo del trabajo.

En primer lugar, respecto al panel digital warburguiano, recogido en el anexo III, este sigue el modelo, con las ampliaciones y posibilidades que permiten los repositorios digitales, de los 79 que Aby Warburg creó en su obra inacabada de 1929 *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010). Esta fue una obra revolucionaria por el cambio que supuso en la historiografía del arte, que dejaba de contemplarse de una manera cronológica para comenzar a ser considerada desde la recurrencia de formas pasionales. La reescritura del proyecto warburguiano que aquí se plantea, consiste en tomar como epicentro de las actividades de enseñanza no una forma pasional (*Pathosformel* como eje articulador de la propuesta de Warburg), sino una recurrencia-variación de una forma ética; de ahí el nombre *Ethosformel* (gesto ético, ética corporeizada, costumbre o modo físico de hacer). Es decir, frente a aquellas consideraciones binarias que sitúan la ética como ejercicio de racionalidad ajeno a la carne, partimos en este trabajo de la perspectiva que considera que no solo la pasión, sino principalmente la ética, es ejercida con y a través del cuerpo; lo que nos atreveríamos aquí a acuñar como ética performativa o performatividad ética. El primer panel que aquí nos compete se denomina *Génesis* y pone como epicentro de las *Ethosformeln* las formas éticas corporeizadas ligadas a la creación y las maternidades, presentándose una selección de obras de arte en su sentido amplio y propiamente trágico, a modo de *triunica choreia* (véase Tatarkiewicz, 2000)—escultura, pintura, música, teatro y danza—. En las actividades de la programación didáctica pensadas para una única unidad, no se hará uso de todo el muestrario audiovisual presentado. No obstante, nos parecía fundamental incorporar la completitud del archivo para poner en valor el trabajo de investigación iconológica previo que ha conllevado esta propuesta y abrir así una prospectiva de ampliación de este inicial proyecto lanzadera *Ethosformel*.

En segundo lugar, el panel audiovisual *Génesis* se acompaña de una propuesta didáctica que permita su activación por medio de la enseñanza-aprendizaje del español para inmigrantes embarazadas sin conocimientos previos de español y que realizan un nivel A1. Aquí es donde entra en juego la metodología CLIL (*Content and Language Integrated Learning*), inaugurada por Do Coyle en la década de 1990. Las imágenes son medios facilitadores del lenguaje, mas ello no significa que sean infantiles o comporten una accesibilidad instantánea. Estas

funcionan como archivos ZIP, los cuales contienen toda la información, pero requieren de herramientas de descomprensión para poder hacerlos legibles. En este sentido, la propuesta didáctica asociada a este panel permite acceder a la cultura al mismo tiempo que se adquieren conocimientos básicos del español urgente ligados al vocabulario obstétrico, ginecológico y la fenomenología del cuerpo. Se crea con ello un espacio terapéutico de enunciación o cuidado de sí desde el que poder acontecer al habla desde un lenguaje mínimo sobre emociones, sensaciones y percepciones básicas, el cual es también funcional en la consulta médica desde una perspectiva interseccional de género y clase (cfr. Crenshaw, 1989). En este ámbito lingüístico existen carencias a subsanar en la mentada guía del Instituto Cervantes (2005: 51-55), en la que se parte de un sujeto genérico o cartesiano a la hora de abordar las sugerencias, objetivos y contenidos del quinto ámbito "Ir al médico". El objetivo no es utilizar la cultura como modo ideológico de integración y adaptación, sino como marco semántico a partir del cual poder enunciarse; de ahí la amplitud audiovisual que trata de recogerse en el panel, disponible en el anexo III, y el cuadernillo de actividades, recogido en el anexo II.

2. Marco teórico

Pasamos, a continuación, a detallar los tres ejes teóricos en los que se basará la propuesta didáctica *Ethosformel* que aquí presentamos. En primer lugar, a nivel general este proyecto se enmarca en una revisión y ampliación crítica de la perspectiva psicológica sobre las necesidades de Abraham Maslow (1943). En segundo término, y teniendo en cuenta la propia materialización de la propuesta didáctica, nos hallamos ante dos ejes articuladores de los ejercicios y materiales que se han creado para esta propuesta de español urgente con fines específicos: la metodología CLIL (*Content and Language Integrated Language*) creada por Do Coyle, que determinará el planteamiento y estructura cuaternaria de creación de los ejercicios de la programación didáctica, así como su fundamentación pedagógica; y las bases iconológicas de Aby Warburg, bibliografiadas con su proyecto *Atlas Mnemosyne* y urbanizadas en un sistema de estudio del arte por medio de Panofsky y Gombrich (1992), a partir de la cual se ha creado un primer panel audiovisual denominado *Génesis*.

En conjunto, teniendo en cuenta estos tres ejes vertebradores de la programación didáctica, habría de considerarse que este TFM se ubica en el marco metodológico más amplio del profesor postmétodo (Kumaravadivelu, 2003). Este tiene en cuenta la selección inteligente y

ad hoc, que piensa en el alumnado de la programación, así como en sus condiciones de implementación. Se hace una criba de planteamientos pedagógicos de diversas fuentes, lo cual habría de ser calificado de eclecticismo con criterio y no de zurriburri o pastiche didáctico. Asimismo, en la medida que el alumnado ha de hacerse partícipe y conocedor de formas sociales y contextuales del parto y embarazo, así como del apoyo en expresiones artísticas de relieve, cobra un papel fundamental la didáctica trina del aprendiente como agente social, aprendiente autónomo y como mediador intercultural, fundamental en la perspectiva tanto del MCER (MECD, 2002) como del PCIC (Instituto Cervantes, 2006) por el predominio pedagógico del enfoque comunicativo.

2.1. Psicología humanista de Abraham Maslow

La psicología de Maslow se desarrolla en un período específico del siglo XX: la posguerra, los años cincuenta, el exilio americano de numerosos intelectuales judíos. Se trató de un tiempo aciago, de conciencia, deglución y digestión acidificada de la crisis del proyecto ilustrado ante una soberbia de los integrismos revestidos de racionalidad que habían desembocado en genocidio. Por ello, tuvo lugar el retorno hacia el materialismo —resituado desde el capitalismo del New Deal de Roosevelt en los años 30 a la comodidad electrodoméstica del hogar americano en la posguerra (Friedan, 2009)— y la propaganda publicitaria —el psicoanálisis aplicado al *marketing* de Edward Bernays (2020)—. Se colocó de nuevo en el centro del debate la prioridad del cuerpo como antesala desde la que ir escalando ya no solo hacia lo abstracto, sino también hacia lo caprichoso o insustancial. Los brochazos de vanidad no serían entonces síntomas de superficialidad, sino la constatación de la democratización social de unos mínimos básicos de existencia que permitían al individuo dedicarle tiempo a lo prescindible; prescindible que, si bien fútil, sería también ascua que conserva y posibilita lo vital. Es decir, en la psicología de Maslow la popularización de las licencias aburguesadas no sería señal o constatación de decadencia social, sino culmen del proceso de socialización del bienestar material en el contexto capitalista: si el consumidor puede permitirse el capricho, quiere decir que tiene dinero suficiente.

Maslow (1943; cfr. Fadiman et al., 1998) propuso una jerarquía de las necesidades bio-fisiológicas en el desarrollo social que considerase, pero no condenase o redujese, al ser humano a su materialidad. Su modelo psicológico de realización aupó de nuevo la dimensión del ensueño frente a una realidad histórica decepcionante: el fracaso del desarrollo

tecnológico de la humanidad, ergo, de la inteligencia aplicada, cuyo superávit habría terminado por desembocar en guerra. Frente al apoteosis de la razón en el limbo, de la razón desencarnada o des-situada, es decir, sin anclaje en las condiciones de vida del individuo, desajuste históricamente doloroso si atendemos a la situación de los intelectuales en los campos de concentración (cfr. Antelme, 2001), Maslow puso en el centro de las consideraciones sobre el desarrollo psicosocial del individuo la satisfacción de las necesidades fisiológicas, a partir de las cuales podría comenzarse, por medio de una gradual elevación individual y social, el desarrollo del individuo pleno o autorrealizado. En cierto modo, Maslow elaboró y resignificó para la teoría psicosocial el escatológico resumen de las biografías en los campos de concentración: la contundente y vulgar oración con la que Robert Antelme abre *La especie humana* —"Fui a mear, era de noche"—.

Maslow desarrolló una psicopedagogía de las capacidades, considerando que una teoría debe "comprender no solo las profundidades, sino también las alturas que cada individuo es capaz de alcanzar" (Fadiman et al., 1998, p. 457). Con ello, la psicología humanista suponía una superación del diván psicoanalítico —que acababa por apresar al individuo en el remojo o chapoteo en el barrizal de su inconsciente, pues se alcanzaba a describir la trastienda de la psique, pero el individuo no podía superarla; simplemente rechazaba o recolocaba el trauma mediante su narración—; pero también la teoría de Maslow escapaba del conductismo imperante, que aprisionaba al sujeto en una visión mecanicista e instrumental, a modo de deshumanizado resorte. Crea Maslow, con ello, una holgura para el desarrollo del individuo, un espacio elástico (la existencia como proyecto), mera apertura de potencialidad necesaria a tener en consideración para la pedagogía del español urgente. Sí, es una prioridad indiscutible que el inmigrante se apodere de una cotidianeidad lingüística que le permita desenvolverse en funciones básicas del día a día. Mas no solo se trata de eso, pues acotar el concepto de integración a tal ámbito supondría renunciar al potencial desarrollo del inmigrante, plegarlo a su cotidianeidad de supervivencia en el país de acogida, obligarlo a renunciar a una vida plena; es decir, aquella en que uno puede despreocuparse de lo material apremiante para comenzar a proyectarse o crear. Una atadura a lo inminente; eso es la precariedad: la imposición social de renunciar al tiempo y, por lo tanto, a la existencia, tal y como día a día ocurría en los campos de concentración, en los que, entre otras formas de tortura, se había instituido el daño

temporal —condenar a los individuos a sostenerse en un eterno presente, sin memorias y sin expectativas—.

Fundamental en la teoría de Maslow fue, por lo tanto, su teoría de la jerarquía de las necesidades, expuesta principalmente en su artículo de 1943. En ella Maslow ordenó, enunciando desde el sentido común prioridades afines a cualquier humano, aquello que la persona requiere desde la supervivencia —"alimento, agua, oxígeno, sueño y sexo" (Fadiman et al., 1998, p. 462)— hasta la vivencia o autorrealización. Esta última sería una necesidad psicológica, solo cubierta cuando se han colmado las fisiológicas y algunas psicológicas previas, tales como la sensación de seguridad (saberse viviendo en un orden, saber a qué atenerse sin que la vida corra peligro en cada momento), de pertenencia (saberse querido y aceptado en un grupo del que se forma parte), de estima (prestigio que se deriva del reconocimiento social de la propia valía).

Es este último punto, previo al estadio de la autorrealización en Maslow, el que ha recibido mayores críticas. Nos referimos a otra jerarquización ética, la de Kohlberg (1983) y sus estadios del desarrollo moral del individuo. Atendiendo a sus estadios quinto y sexto, en los que se desarrollan la moral de mayorías (utilitarismo) y la moral de minorías (la del héroe), se concluye que no es que la ética se lleve a cabo en contra del grupo, sino que esta se ejerce, más bien, a pesar del grupo y que, en este sentido, Maslow pecaría de un excesivo aristotelismo moral que acaba por confundir justicia y legalidad, moral constituida y moral constituyente (ética en sentido propio) o, en este caso, acción prestigiosa —en el sentido filosófico de reconocimiento o acción reconocida socialmente (*Anerkennung*)— y bondad o acción buena.

Más allá de este punto aciago en Maslow, que probablemente atiende al desprestigio infligido a los judíos y habla de la necesidad de reparación no solo moral sino también social y legal de los deshonrados, innovador en este autor es el concepto *autorrealización* o *autoactualización*. Sin esta noción no podrían entenderse posteriores teorías de las capacidades como la de Martha Nussbaum (2000) y Amartya Sen (1985). La autoactualización es "el uso pleno y la explotación de los talentos, las capacidades, las potencias, etc." (Fadiman et al., 1998, p. 463).

Aplicada esta definición al español para inmigrantes, se abre la pregunta que trata de desarrollar inicialmente este proyecto y que prosigue el planteamiento iniciado por Miquel

López y Sans (2004): ¿dónde situar el aprendizaje de una lengua extranjera en los niveles de satisfacción de necesidades de la pirámide de Maslow?

Se trataría, pues, de oxigenar el ámbito del español urgente; de hacerlo transitar, creando diferentes capas o niveles, desde el plano de las necesidades fisiológicas (lo funcional) hasta el de la autoactualización. Todo ello tratando de evitar la morralla cultural o de baja estofa (el clasismo cultural) en la divulgación y acceso a las humanidades por medio del desarrollo de una programación didáctica en la que el aprendizaje de la lengua participe de al menos dos de las quince características del ser autoactualizado: "creatividad autoactualizadora" y "resistencia a la enculturación; trascendencia de cualquier cultura particular" (Fadiman et al., 1998, p. 467).

2.2. Metodología CLIL

En la década de 1990, la profesora Do Coyle (1996; 1999) creó este sistema de aprendizaje de lenguas —CLIL, acrónimo de *Content and Language Integrated Learning*— con el aprendizaje del inglés como lengua de referencia. Trataba de superar la así conocida como enseñanza inmersiva, propia del método natural o directo creado por Berlitz en 1978, en el que lo principal era el aprendizaje del idioma a través de cualquier tipo de tópico que tratase, eso sí, un profesor nativo. Esa zambullida en la lengua meta desde la enseñanza inmersiva suponía un descuido o, al menos, una cierta indiferencia metodológica tanto hacia los materiales como respecto a la estructura didáctica de la clase, ya que la prioridad era el lenguaje y los métodos ligados a la propia labor docente. Los contenidos cobraban, pues, un carácter secundario o sustituible ante la prioridad del lenguaje y la preponderancia del profesor como guía nativo de la segunda lengua.

Do Coyle trató de equilibrar la balanza entre contenidos y lengua en el aprendizaje de un idioma extranjero, así como también reforzó la autonomía, el carácter activo y la iniciativa del alumnado en el proceso de enseñanza-aprendizaje. En este sentido, CLIL se definiría como

> […] amalgam of both language-learning and subject learning […], equal partnership between language and content development […], need for interactive, 'scaffolded' learning involving cognitive engagement, problem-solving and higher-order thinking, with students being encouraged to articulate their own learning via collaborative group-work. (England et al., 2010; cfr. Roldán, 2012)

> It was also mentioned in the latest recommendation on language learning issued by the European Commission in May 2018, as an effective approach allowing the improvement of students' language, disciplinary and trans-disciplinary learning outcomes. […] It is a dynamic and interactive methodology, focused on the learner as the main protagonist of his/her learning pathway […] (Cinganotto et al., 2018)

CLIL es principalmente una herramienta de estructuración pedagógica para aquellas propuestas didácticas que deseen aunar contenido y lenguaje superando la perspectiva de la inmersión lingüística, que se limita a dar una clase sobre un tema en un idioma extranjero. Es decir, se trata de una serie de directrices de planificación y evaluación de una programación para integrar la enseñanza-aprendizaje de contenido y forma de manera equilibrada y en paralelo. La utilidad de CLIL puede verse fundamentalmente a través de casos de estudio o análisis de proyectos, campo en el que se han publicado la mayoría de investigaciones en los últimos años basados el andamio didáctico CLIL y su actualización y renovación (véase Tanner et al., 2018; Filipi et al., 2018; Cinganotto et al., 2019; McLoughhin, 2021; Senra-Silva, 2021).

En la consideración de CLIL como herramienta de planificación didáctica que aplicaremos al proyecto *Ethosformel*, han de tenerse en cuenta diferentes aspectos a partir de los cuales se irá desarrollando este trabajo de investigación y creación en el campo del español para inmigrantes. En primer lugar, de cara a la concreción de los objetivos generales de la programación didáctica, que se detallarán en el epígrafe ulterior, se hará una traducción adaptada de aquellos que tiene en consideración la metodología CLIL y que, a continuación, se citan:

> CLIL aims to:
>
> - introduce learners to new ideas and concepts in curricular subjects.
> - improve learners' performance in both curricular subjects and the target language
> - encourage stronger links with the citizenship curriculum
> - increase learners' confidence in the target language
> - make the content subject the primary focus of classroom materials
> - enable learners to access curricular subjects by modifying lesson plans to take into account pupils' ability in the target language
> - provide cognitively challenging materials from the beginning

- provide scaffolding to support learning of content and language. (Cambridge Assessment English, 2019, p. 12)

En segundo lugar, respecto a la estructuración de la propuesta didáctica, la metodología CLIL tiene en consideración "seis estadios en el plan de implementación" (England et al., 2010: s.p.), que puede encontrarse en el anexo IV. Por las propias limitaciones de extensión de esta inicial investigación, nos centraremos en este TFM en el tercer estadio, en el que se vertebra la planificación docente atendiendo a las cuatro Cs del método CLIL: *Content*, *Cognition*, *Communication*, *Culture*.

Considerando ahora en exclusiva el nivel tercero de planificación didáctica según CLIL, que desarrollaremos en el apartado de los objetivos específicos para dar posteriormente lugar a los ejercicios de aprendizaje-enseñanza presentes en la propuesta didáctica, hemos hallado dos esquemas de trabajo. El primero se trata de la aplicación o versión aplicada de Cinganotto, Benedetti y Guida (2019), que articula la planificación en torno a cuestiones de temporalidad, proponiendo tres ejes de trabajo: *pre-task*, *task cycle* y *language focus*. Con ello, han desarrollado una variante de CLIL denominada TBL (*Task-Based-Learning*), que está esencialmente "grounded on learners' experiences with the target language personalized and relevant to them" (Cinganotto et al., 2019, s.p.). No obstante, ya que el objetivo de este inicial proyecto de investigación *Ethosformel* es antes generar una fórmula de enseñanza-aprendizaje que puede posteriormente ser adaptada atendiendo a las diferencias circunstancias del alumnado, nos centraremos en la inicial metodología CLIL de las 4 Cs, disponible en el anexo V. A partir de las respuestas a las preguntas que quedan contenidas en los ejes de contenidos, cognición, comunicación y cultura, en los que insertaremos la temática de esta programación didáctica (*Génesis*) y los estándares de aprendizaje gramaticales para los niveles A1 y A2 según el PCIC, plantearemos los objetivos específicos.

Si atendemos a los ejes de contenido y cultura, es ahí donde hemos realizado un trabajo de investigación más autónomo, tratando de generar un archivo audiovisual sobre iconología e iconografía del embarazo, tal y como podrá observarse en los ejercicios propuestos. Por otro lado, los ejes de cognición y comunicación, que se encuentran interrelacionados, requieren para su desarrollo de aspectos más técnicos, para los cuales hemos tomado de referencia las propias indicaciones de la metodología CLIL presentes en Cambridge Assessment English

(2019, p. 12-13) y cuya enumeración y traducción literal se encuentra disponible en el anexo VI.

2.3. Método iconológico de Aby Warburg

Los aspectos referentes al contenido y cultura que se persiguen dinamizar con esta programación didáctica tienen como columna de trabajo, a partir de la cual diseminar el proceso de enseñanza-aprendizaje de manera rizomática (en el sentido deleuzeano del término), un conjunto de actividades y propuestas, siempre disponibles para su actualización y renovación. Por lo tanto, el anclaje o punto a tierra del compendio de actividades que comprenderán esta unidad didáctica, que gira en torno a la noción de génesis, es un panel warburguiano (se facilita un ejemplo, así como una imagen dialéctica que actualiza su significado en el anexo VII), categoría estética que ha de explicarse con el fin de sustentar con suficiente rigor teórico esta propuesta didáctica de enseñanza-aprendizaje de español urgente.

Desde 1924 hasta su muerte en 1929, Aby Warburg dedicó la mayor parte de su esfuerzo intelectual a la creación del proyecto *Atlas Mnemosyne*, en el que sistematizaba un compendio o listado de 79 paneles temáticos con motivos iconográficos que lo habían obsesionado a lo largo de toda su biografía intelectual. Heredero apócrifo del nietzscheanismo, en el sentido de teórico de la dialéctica Apolo-Dionisos en la historia del arte, Warburg reestructuró la perspectiva historiográfica de la disciplina al hallar un orden basado en la recurrencia de fuerzas (*Pathosformel*) y no en la mera cronología de sucesos. Frente a la división clásica de las formas artísticas, la historiografía del arte comenzó a constituirse desde las aportaciones de Warburg como un campo dionisíaco que pervivía a través de lo apolíneo y que buscaba la reiteración de fuerzas o momentos de emergencia (lo que él aunaba bajo la metáfora del sismógrafo) (Maikuma, 1985, p. 2; Didi-Huberman, 2009, pp. 105-112) y no la concatenación lógica de sucesos históricos. Esto hizo a Warburg un sucesor del vitalismo nietzscheano (Mateos de Manuel, 2019). Es decir, con Warburg lo fundamental en la historia no es la sucesión, concatenación y diferenciación de motivos que ligan unos hechos a otros en el tiempo, sino la repetición de arquetipos pasionales, pudiéndose hallar una misma densidad enérgica o ímpetu en sucesos históricos y mitológicos aparentemente inconexos. Se quiebra con ello la férrea distinción entre realidad y ficción y, asimismo, se generan una suerte de paralelismos pseudonímicos o recurrencia de senhals

iconológicos en la comprensión de la historia. La labor del historiador no se limitaría ya a la del indagador exhaustivo de archivos y catalogador de formas, sino a la del oráculo secularizado: el sismógrafo —metáfora propiamente warburguiana— capaz de detectar la recurrencia de los síntomas y reconocer los símbolos de determinados momentos constituyentes en la historia (*Ereignisse* en su sentido para la filosofía de la historia). Con su sistema de paneles, Warburg crea un prototipo de algoritmo humanístico basado en la recurrencia de estructuras iconológicas que el inconsciente reconoce.

En tal delirante persecución erótica propia de *Atlas Mnemosyne*, tan innovadora en su momento que condenó a la genialidad warburguiana a ocultarse en un psiquiátrico en Kreuzlingen durante dos años y de la que él mismo tuvo que defenderse con un "yo acuso" ensayístico titulado *El ritual de la serpiente* (1923), tuvo especial incidencia en su obra la figura de la ninfa o mujer cortadora de cabezas en movimiento, descubierta inicialmente en el fresco "Nacimiento de San Juan Bautista" de Domenico Ghirlandaio en la Capilla Tornabuoni de Santa María La Novella en Florencia (1486-1490). Ante tal figura, la de la ninfa, que irrumpe por el quicio derecho de la imagen vivificando la escena con su desorden de telas y su bodegón irónico, encaramado a su cabeza desnuda, sombra de sus ideas pérfidas y antesala del destino del Bautista, se planta una maternidad en reposo, de pose señorial pero *encamastrada*, un poder hecho para exhibirse, mas obligado a la modestia, que es un forma de quietud moral, ajena a lo desaforado. Es principalmente en los paneles 32, 40, 41, 46, 47, 48, 72 y 76 en que Warburg condensa las variaciones pasionales halladas en la figura de la ninfa.

En homenaje a este aspecto temático de su obra, así como con la voluntad de reescribir y actualizar su proyecto, planteamos aquí como fuente iconológica un primer panel denominado *Génesis*, con la intención de abarcar en sentido amplio el concepto de maternidades; y lo ubicamos dentro de una sistematización de *Ethosformeln* y no de *Pathosformeln* por dos motivos. En primer lugar, nos interesa más que la recurrencia biológica de la maternidad, que ha acabado convertida en una suerte de determinismo intransigente en el debate feminista contemporáneo, las variaciones o formas múltiples de la maternidad, precisamente en la posibilidad de imbricación entre cuerpo, tecnología y cultura que abren los estudios de performatividad y el pragmatismo americano a partir de la década de los cincuenta, los sesenta y principalmente los noventa (véase Goffman, 2009; Austin, 1975; Butler, 1990; Halberstam, 1998).

Asimismo, gracias a los avances que nos facilita la tecnología (véase Leiva et al., 2013), hoy en día puede avanzarse en el proyecto de Warburg —véase la vista de la sala de lectura con paneles de la exposición de Rembrandt ("Claudius Civilis") de 1926 (Warburg, 2010, p. IX) en el anexo VIII— por medio de una catalogación digital de paneles en que se recopilen tanto imágenes como materiales audiovisuales; es decir, cada panel sería un espacio similar al de una cuenta temática en *Instagram* en que se combinasen tanto fotos de formas artísticas apolíneas (fotografías, pinturas, esculturas, etc.) como vídeos de formas artísticas dionisíacas y apolíneas (danzas, extractos de obras de teatro, recitación de poemas, interpretación de piezas musicales, etc).

Inicialmente, Warburg se vio obligado a ejecutar la exposición de cada panel de manera física, por medio de impresiones/fotografías (probablemente en blanco y negro) de los diversos materiales visuales (icónicos y escritos) que iba recopilando en diversas bibliotecas, libros o galerías. Hoy en día podría llevarse a cabo este mismo trabajo y perfeccionarlo por medio de un atlas digital warburguiano de *Ethosformeln* que permitiese exhibir y condensar tales paneles de manera digital a modo de fichas en un repositorio digital que, posteriormente, pudiese dar lugar a exhibiciones físicas o exposiciones en galerías o museos. Debido a los problemas legales de derechos de autor de las imágenes, en esta *start up* del proyecto *Ethosformel* nos hemos limitado a realizar un panel de enlaces *web* a las imágenes y vídeos que compondrían la masa madre inicial del panel *Génesis*. De esta manera, podrán consultarse los materiales que componen el panel de manera *online*, pero quedan al mismo tiempo cubiertos los requisitos legales de exhibición de obras. El catálogo de enlaces del panel *Ethosformel* se encuentra, como ya se ha mencionado, en el anexo III.

3. Propuesta didáctica de intervención

3.1. Presentación

A la hora de desarrollar una propuesta didáctica hemos de tener en cuenta la planificación, que nos sirve para materializar y concretar "las determinaciones legales", "los contenidos básicos de nuestra disciplina o *common places*", "el plan de estudio", "nuestra propia visión de la disciplina y su didáctica" y "las características de nuestros alumnos" (Dabrowska, 2021a; cfr. Regueiro 2014; 2016); y hacerlo con flexibilidad, realismo y precisión (Valverde, 1990), de manera que la estructura y materiales expuestos puedan adaptarse atendiendo a cambios

curriculares o circunstancias de enseñanza (nuevo perfil del alumnado, disponibilidad de materiales en las aulas, curso presencial o en línea, carácter intensivo o extensivo del proceso de la enseñanza-aprendizaje, ente otros). En esta planificación se prestará atención a todos los aspectos exigibles en la misma: destinatarios, objetivos, competencias, destrezas, contenidos, metodología, estrategias, dinámicas/ agrupamientos, desarrollo de las actividades y evaluación. Algunos de estos aspectos ya se han desarrollado en epígrafes anteriores, por lo que en su aparición en el correspondiente subapartado de este parágrafo nos limitaremos a indicar el epígrafe anterior en el que aparecen, todo ello con el fin de evitar la reiteración pero también mantener los criterios de exposición exigidos en el TFM.

Asimismo, es necesario exponer que la planificación de aula que aquí exponemos, y que sigue los criterios facilitados por la UNIR en la docencia impartida por Monika Dabrowska (2021a) y fundamentada principal aunque no exclusivamente en Regueiro (2014, 2016), tiene ligeras variaciones respecto a la planificación por medio de la metodología CLIL en los cuatro subapartados ya indicados —contenidos, cognición, comunicación, cultura—. Para paliar este desajuste, que nos llevará a reiterar cuestiones ya explicadas en los apartados primero, segundo y tercero, recalcaré, a continuación, la correspondencia que se daría entre tales categorías de planificación didáctica. Mientras que los contenidos tienen la misma nomenclatura en ambos sistemas, por el contrario, las destrezas se corresponderían con aspectos de los campos de cognición y comunicación, las estrategias (de enseñanza y aprendizaje) pertenecerían a los aspectos de cognición, y las competencias abarcarían aspectos presentes en la estructura cuaternaria de CLIL. Es decir, con la intención de abordar con absoluta coherencia estructural los apartados de la unidad exigidos por la rúbrica de evaluación, nos veremos en la obligación de insistir, resumir y/o reformular sobre determinados aspectos ya expresados en anteriores párrafos.

3.2. Objetivos de la propuesta didáctica

A continuación, pasaremos a enunciar los objetivos del proyecto *Ethosformel*, dividiéndolos en generales y específicos. Para ello, atenderemos a las directrices por niveles, así como a la necesidad de comprender al aprendiente en español como agente social, autónomo e intercultural, cuestiones presentes en el Marco Común Europeo de Referencia (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002) y el Plan Curricular del Instituto Cervantes (Instituto Cervantes, 2005). De la misma manera, se tomará en consideración el andamiaje para la

programación didáctica propio de la metodología CLIL, tal y como se ha explicado en el apartado segundo.

3.2.1. Objetivos generales

Si atendemos a los, así denominados, niveles comunes de referencia, hemos de tener en cuenta a la hora de elaborar los objetivos generales de esta propuesta didáctica la escala global del MCER para el nivel de usuario básico —niveles A1 y A2, ya que no se tendrá en cuenta la especificidad del nivel A2+, también tipificado en el MCER (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 35)—. El nivel de usuario básico tiene en consideración cuestiones como la capacidad de expresión en la cotidianeidad, la presentación de uno mismo aportando información personal fundamental, la comprensión de frases cortas y claras de temática general, el uso sencillo de tiempos verbales en pasado, y la capacidad para comprender y hacerse entender en áreas de necesidades rudimentarias como lo son el trabajo, la salud o la ubicación en el espacio y tiempo.

> Un análisis de las funciones, las nociones, la gramática y el vocabulario necesarios para realizar las tareas comunicativas descritas en las escalas podría constituir parte del proceso de desarrollo de nuevas series de especificaciones lingüísticas.

- Se considera que el nivel A1 (Acceso) es el nivel más bajo del uso generativo de la lengua, el punto en el que el alumno puede interactuar de forma sencilla, sabe plantear y contestar preguntas sobre sí mismo, sobre el lugar donde vive, sobre las personas que conoce y sobre las cosas que tiene, realiza afirmaciones sencillas en áreas de necesidad inmediata o relativas a temas muy cotidianos y sabe responder a cuestiones de ese tipo cuando se las formulan a él, en lugar de depender simplemente de un repertorio muy limitado, ensayado y organizado léxicamente de frases que se utilizan en situaciones concretas.
- El nivel A2 parece reflejar el nivel al que se refiere la especificación Plataforma. Es en este nivel donde se encuentran la mayoría de los descriptores que exponen las funciones sociales, como, por ejemplo, sabe utilizar las formas habituales de saludar y de dirigirse a los demás amablemente; saluda a las personas, pregunta cómo están y es capaz de reaccionar ante noticias; se desenvuelve bien en intercambios sociales muy breves; sabe cómo plantear y contestar a preguntas sobre lo que hace en el trabajo y en su tiempo libre; sabe cómo hacer una invitación y responder a ella; puede

> discutir lo que hay que hacer, adónde ir y preparar una cita; es capaz de hacer un ofrecimiento y aceptarlo. Aquí también se van a encontrar descriptores sobre el desenvolvimiento en la vida social: la versión simplificada y reducida del conjunto total de especificaciones relativas a transacciones del nivel umbral para los adultos que viven en el extranjero, como, por ejemplo: es capaz de realizar transacciones sencillas en tiendas, oficinas de correos o bancos; sabe cómo conseguir información sencilla sobre viajes; utiliza el transporte público (autobuses, trenes y taxis); pide información básica, pregunta y explica cómo se va a un lugar y compra billetes; pide y proporciona bienes y servicios cotidianos. (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 36)

Tomando en cuenta estas aseveraciones del MCER, así como las indicaciones de la metodología CLIL, a las que se hizo alusión en el apartado 2.2., concretamos los siguientes objetivos generales para esta programación didáctica:

- Aprendizaje de cuestiones propias del nivel A1 de español por medio de la temática específica de la unidad.
- Adquisición de un nivel A1 de español con perspectiva de género, con un aprendizaje en paralelo de contenidos útiles sobre el embarazo y la maternidad.
- Aprendizaje de palabras, frases útiles y estructuras lingüísticas tipo que sean eficaces y de utilidad para la asistencia al ginecólogo por cuestiones relacionadas con el embarazo, como pueden ser las gestiones en ámbitos burocráticos y de consulta (saludar, presentarse, pedir una cita, explicar brevemente un problema, explicar cómo uno se siente, indicar partes del cuerpo, etc.).
- Comprensión a un nivel básico del funcionamiento del sistema sanitario para la gestión del embarazo y la maternidad en España por medio de un gestograma simplificado, teniendo en cuenta la dificultad de sistematizar en una sola programación didáctica cada una de las variantes regionales en la sanidad pública.
- Aportación de mayor seguridad y autonomía a las mujeres inmigrantes embarazadas para acudir al consultorio médico; introducción al poderío psicosocial —traducción del concepto de *empowerment*— de embarazadas inmigrantes por medio de la expresión verbal de estados mentales y físicos.
- Adquisición de habilidades en la competencia oral y auditiva en el lenguaje meta, por medio de un cuaderno de ejercicios por escrito con soporte de imágenes, para la

adquisición de un andamiaje lingüístico básico que permita visitar con mayor autonomía instituciones sanitarias.

3.2.2. Objetivos específicos

La exposición de los objetivos específicos, que igualmente presta atención a las consideraciones sobre el nivel A1 del PCIC tanto en las cuestiones referentes a gramática como en las funciones, se desarrollará en varios cuadros sinópticos que reflejan la naturaleza de aprendizaje cuaternaria de la metodología CLIL. Esta atiende a los vectores de contenido, cognición, comunicación y cultura. Con el fin de tratar estos objetivos específicos con el mayor rigor posible, haremos mención a la expresión literal de la relación de objetivos A1 en las cuestiones de "alumno como agente social", "alumno como hablante intercultural", "alumno como aprendiente autónomo" e inventario de gramática A1 presentes en el PCIC (Instituto Cervantes, 2005) y, a continuación, a su especificación, concreción y materialización en esta programación didáctica, adjuntando el número de actividad en que se desarrollan.

CONTENIDO	
Relación de objetivos A1 en el PCIC	**Concreción de objetivos A1 en la programación didáctica**
"disponen de un repertorio muy limitado, ensayado y organizado léxicamente de frases que se utilizan en situaciones concretas y predecibles;"	Adquirir un vocabulario obstétrico, sensorial y emocional fundamental que permita expresarse de manera rudimentaria pero incipiente en la consulta ginecológica. (7, 8, 10, 11) Identificación y expresión de emociones básicas y estados físicos durante el embarazo. (1-5, 9)
"presentarse y utilizar saludos y expresiones de despedida básicos […]" "Nombres propios. […] Formas de tratamiento"	Formas de tratamiento en la consulta médica, saludos y formas de presentación básicas. (13)
"Identificar y valorar, a partir de la propia experiencia en la sociedad y en la cultura de origen, las características distintivas, las normas y las	Saber ubicar, comprender y expresar las fechas de consulta en un calendario-cartilla de la propia paciente desde la primera consulta hasta el posparto; gestión propia de un gestograma simplificado. (13, 14)

convenciones más básicas de la vida social de los países hispanos: […]"[1]	
"Los cuantificadores. […] Numerales […] Cardinales"	Memorización, lectura y verbalización de los números cardinales del 1 al 31, de los días de la semana y los meses del año, así como una numeración de las 38-40 semanas de embarazo. (13, 14, 16)
"Adjetivos calificativos. […] Función de atributo […]" "Pronombres átonos de OI: me, te le. Forma 1ª persona de singular"	Expresar percepciones y estados físicos de manera sencilla, usando expresiones que entrañen un gesto y una oración con pronombre átono, verbo, y un adverbio o un demostrativo neutro. *Me duele aquí.* *Me pica esto.* *Me gusta esto.* *No me gusta esto aquí.* (15, 18, 19)
"Los interrogativos […]" "Interrogativo *dónde*, *cómo*" "Interrogativo *cuándo*[2]"	Aprendizaje de frases interrogativas sencillas y útiles en el sistema sanitario que hacen uso de interrogativos. (15, 17) *¿Cuándo tengo que venir de nuevo a la consulta? ¿A qué hora voy el martes?* Realización de preguntas sencillas en consulta médica que entrañen el uso de los interrogativos *qué*, *dónde*, *cómo* y *cuándo.* (15-17) *¿Qué día acudo a la consulta? ¿Dónde tengo que ir? ¿Dónde voy? ¿Cuándo voy? ¿A qué hora y día voy? ¿Cómo estás?*

[1] Se han tratado de buscar unas pautas explicativas que hiciesen legible y comprensible el sistema de sanidad en España para inmigrantes; es decir, encontrar una sistematización didáctica del aspecto sanitario que pudiese dar cuenta de esa parte de "la vida social de los países hispanos", en este caso, de España. Teniendo en cuenta la variación en los sistemas de sanidad a nivel regional, resulta imposible abarcar este aspecto de manera didáctica para un inmigrante, pues ya resulta suficientemente complejo para cualquier ciudadano del propio país. Por este motivo, sería interesante abordar este tipo de cuestiones de cara a la mejora de las condiciones de igualdad e integración en el sistema sanitario en España.

[2] El aprendizaje del interrogativo *cuándo* aparece tipificado para la enseñanza-aprendizaje de nivel A2. No obstante, aunque puede ser sustituido por variaciones más específicas como *qué hora* o *qué día*, nos parece una variante temporal útil para la especificidad del español urgente que estamos desarrollando en este trabajo.

"Otros tipos de adverbios nucleares. Identificadores polares, afirmativos y negativos. *–Sí, no* *No tengo hermanos [nuclear]./ No, no soy alemán* [el primer *no* no es nuclear]."	Capacidad de respuesta a preguntas sencillas en la consulta médica construyendo frases breves y usando identificadores polares afirmativos y negativos. (17-19) *No, no me duele aquí.*
"Adverbios circunstanciales facultativos de lugar prepositivos. Combinación con la preposición de dentro, fuera, abajo, arriba, delante, detrás, lejos, cerca […]"[3]	Ser capaz de guiar al facultativo en una revisión por medio de sintagmas mínimos capaces de responder a gestos acompañados de preguntas e indicaciones al médico. (17-19) - *¿Le duele aquí?* - *Más arriba/ más abajo.* - *Izquierda/ derecha.* - *Dentro/fuera.*
"Infinitivo"	Verbos en infinitivo de las 3 conjugaciones que resulten útiles en consulta. (Todas) *Ser, estar, doler, gustar, sentir, querer, necesitar, pedir, escribir, repetir, tener, comer, beber, dormir, cagar/defecar, mear/orinar, follar/fornicar/tener sexo, ver, escuchar, tocar, mover, hacer, vomitar*[4] .
"El sintagma adjetival. Modificadores. Adverbios de grado: *muy*, *poco*, *bastante.*"	Uso de variaciones graduales en la expresión de adjetivos: *muy cansada*, *poco cansada*, *bastante cansada*. (17, 18)
"adverbios de modo"	Uso de los adverbios de modo bien y mal en respuestas breves a preguntas acompañadas de gestos. (17, 18)

[3] Aquí se incluye una excepción en la progresión de enseñanza-aprendizaje, ya que este contenido es tipificado como propio del nivel A2. Es, sin embargo, de utilidad en el nivel A1 para la temática de la programación didáctica que aquí se desarrolla, ya que el uso de prepositivos de lugar como *dentro*, *fuera*, *abajo*, *arriba*, *delante*, *detrás* es fundamental para poder dar una respuesta indicativa a un médico sobre preguntas sencillas acompañadas de un gesto táctil como *¿Le duele aquí?*

[4] No entramos aquí sobre el carácter vulgar, coloquial o técnico del listado de verbos, sino sobre su eficacia comunicativa en un nivel A1 para una consulta médica. La cuestión de enseñanza-aprendizaje a considerar sería la necesidad de especificar al alumnado el contexto de uso de determinados verbos o no, teniendo en consideración el nivel y necesidades de lenguaje que tienen, así como el potencial pudor cultural a hablar de determinados temas con desconocidos, aunque sean facultativos.

	- ¿Qué tal así? ¿Qué tal esta postura? *- Bien/ mal*
La oración simple. Orden neutro o canónico SVO	Expresión de oraciones simples breves que expresen información fundamental en la consulta en el orden canónico. (15, 17, 18) *Yo soy.* *Yo soy/estoy cansada.* *Yo tengo 25 años.* *Yo tengo dos hijos.*

COGNICIÓN	
Relación de objetivos A1 en el PCIC	**Concreción de objetivos A1 en la programación didáctica**
"son capaces de procesar textos orales sin distorsiones y pronunciados con lentitud y pausas. Captan nombres, palabras y frases corrientes; […]" (PCIC)	El alumnado adquiere las habilidades de pensamiento que se requieren en el nivel A1 en un curso con fines específicos. (10-12) El alumnado reconoce un vocabulario básico en torno al cuerpo, las emociones básicas y la ubicación espacio-temporal. (1-9)
"se sirven de la ayuda de apoyos –sobre todo visuales- de la repetición y de la redundancia para la comprensión." (PCIC)	Si el experto sanitario hace uso de un lenguaje sencillo, enunciado de manera lenta y con potenciales reiteraciones y clarificaciones, el sujeto pueda comprender la información fundamental y desenvolverse en los básicos de la consulta médica durante un embarazo no problemático. La paciente es capaz de comprender preguntas breves en una consulta. (5, 17, 18) El sujeto es capaz de llevar a cabo una visualización guiada de un material audiovisual sencillo y explicativo con subtítulos sobre cuestiones sanitarias. (17, 18)

"Identificar las áreas en las que es capaz de llevar a cabo el proceso de aprendizaje de forma autónoma y el grado en el que es capaz de hacerlo." (PCIC)	El sujeto es capaz de evaluar su capacidad de agencia, con la intención de solicitar o no ayuda de traducción y acompañamientos a consulta médica, durante el embarazo. (17, 18)
"Intercambio de experiencias con el grupo." (PCIC)	El sujeto es capaz de expresar, indicar, describir de manera rudimentaria y comprender emociones básicas y percepciones físicas sobre el embarazo con el grupo de clase haciendo uso de un vocabulario básico y apoyándose en imágenes y gestos. (1-6)
"Reflexión sobre el propio proceso de aprendizaje de lenguas en general y del español en particular." (PCIC)	El alumnado reconoce las capacidades y carencias de aprendizaje en su adquisición de un nivel A1 de español con fines específicos. (Todas)
"Descubrimiento de los recursos y oportunidades de que dispone para el aprendizaje independiente o autodirigido, como, por ejemplo, materiales y fuentes de consulta, […]" (PCIC)	El alumnado es partícipe de una serie de enlaces de consulta a los que puede acudir y comprender de forma incipiente y limitada, con el fin de ampliar los contenidos dados en clase. Asimismo, es capaz de tomar nota en consulta y planificar de manera incipientemente autónoma un horario de consultas médicas durante el embarazo; es decir, es capaz de comprender, expresar y apuntar fechas y horas en lo que se conoce como gestograma. (6, 9)

COMUNICACIÓN	
Relación de objetivos A1 en el PCIC	**Concreción de objetivos A1 en la programación didáctica**
"pueden interactuar de forma sencilla, siempre que el interlocutor colabore;" (PCIC)	El alumnado es capaz de expresarse de manera sencilla, cometiendo errores, sobre temas reiterativos asociados al embarazo, las emociones básicas y las partes del cuerpo. (Todas)

"disponen de recursos que les permiten satisfacer necesidades inmediatas relacionadas con situaciones cotidianas como pedir cosas muy concretas e informarse sobre su ubicación, preguntar por el lugar al que quieren dirigirse, dar información sobre aspectos personales y desenvolverse con cantidades, precios y horarios." (PCIC)	El alumnado es capaz de pronunciar de una manera comprensible las palabras y frases del vocabulario aprendido, así como de comprender estas cuestiones cuando las enuncia un hablante autóctono, siempre que lo haga despacio, con claridad y repeticiones. (Todas)
"participan en conversaciones de forma sencilla y logran hacerse entender, aunque no hagan precisiones en relación con la temporalidad de los hechos y cometan errores frecuentes." (PCIC)	El alumnado es capaz de mostrar acuerdo o desacuerdo de manera verbal y acompañamiento de gestos sobre preguntas acerca de su estado físico, emocional y, en ciertos aspectos, biográfico. (1-5, 17, 18) El alumnado es capaz de hacer preguntas básicas y fundamentales en cuestiones que tiendan a mejorar su autonomía en la consulta ginecológica durante el embarazo. (17, 18) El alumnado puede solicitar una clarificación de lo dicho por el interlocutor en la interacción en clase y también en consulta. (1-5, 11) El alumnado está capacitado para expresar ideas fundamentales referentes a estados físicos y de ánimo. (1-5, 11) El alumnado tiene la posibilidad de describir de manera precaria una imagen o identificar fragmentos de ella por medio de una palabra, o una frase o construcción sintáctica. (1-4, 9-11) El alumnado es capaz de gestionar y desenvolverse con un calendario de fechas de consulta gestionado en interacción con el equipo médico. (13, 14)

CULTURA	
Relación de objetivos A1 en el PCIC en la fase de aproximación del hablante intercultural	**Concreción de objetivos A1 en la programación didáctica**
"tomar conciencia de la diversidad cultural […]" (PCIC)	El alumnado asocia, aunque no reconozca la autoría o clasificación historiográfica, vocabulario relativo a cuestiones del embarazo y partes del cuerpo con imágenes propias de la historia del arte. (1, 10-12)
"tomar conciencia de que los distintos sistemas culturales contienen elementos (percepciones, valores, comportamientos, etc.) en distintos niveles –desde el más periférico o situacional al más central o arraigado– entre los que pueden establecerse similitudes y diferencias." (PCIC)	El alumnado es capaz de identificar una red de emociones básicas y expresiones físicas en progresión de dificultad, pasando de la asociación con emoticonos a su relación con momentos fisionómicos paradigmáticos en la historia del arte. (1-5, 10-12)
"Tomar conciencia del grado en el que la perspectiva que conlleva la propia identidad cultural –creencias, filtros y condicionantes culturales, prejuicios, estereotipos y tópicos, posturas etnocéntricas, etc. – influye en la interpretación de la nueva realidad." (PCIC)	El alumnado asocia partes del cuerpo y alimentos aceptados y no recomendados durante el embarazo a imágenes sencillas basadas en emoticonos, pasando a su identificación en cuadros y bodegones paradigmáticos de la historia del arte. (1-6, 8, 10-12, 18)
"Intercambiar experiencias con los compañeros de grupo y seguir las pautas que proporcionan el profesor y los materiales de enseñanza." (PCIC)	El alumnado puede hacer uso de expresiones de personajes icónicos para expresar sus emociones y estados físicos cuando no encuentra palabras para describirlos, y comunicarse de esta manera por medio de un lenguaje mínimo que combina alfabeto, gesto e imagen con compañeros de clase. (1-6, 9)
"Identificar las motivaciones, las actitudes y los factores afectivos personales en relación con otras culturas en general y con las culturas de los países hispanos en particular: […]" (PCIC)	El alumnado es capaz de identificar y asociar emociones básicas a personajes de escenas icónicas en la historia del arte. (1, 11, 12)

"Hacerse una idea general de los productos y hechos del patrimonio cultural del mundo hispánico más significativos y de mayor proyección universal –artistas y obras de arte, acontecimientos históricos, personajes de repercusión social o política, etc."[5] (PCIC)	El alumnado cuenta con recursos estéticos mínimos para visitar un museo y reconocer determinados aspectos corporales y emocionales en las obras de arte. (1-6, 9-12) El inconsciente del alumnado es capaz de renegar de la endoculturación gracias a la variedad de recursos iconográficos disponibles en los paneles. (Todas)

3.3. Contexto

3.3.1. Destinatarios

- Perfil: mujeres inmigrantes embarazadas con una lengua materna que no necesariamente comparte el alfabeto latino.
- Condiciones más evidentes: curso específico para grupos de entre 2 y 20 personas dentro de la temática más general del español urgente, para alumnado de diferentes edades en proceso de adquisición de un nivel A1 de español.
- Motivación: adquisición de autonomía en el acompañamiento médico al embarazo desde la concepción hasta el parto y autoayuda o cuidado de sí.
- Estilos de aprendizaje: variado, con predominancia de lo funcional (gestión eficaz de la cotidianeidad) sin renunciar a la abstracción y la cultura, ampliándose desde el enfoque de las capacidades el significado del español urgente.

[5] Aunque esta propuesta didáctica incluye la mediación estética por medio de obras de arte, disentimos de la expresión "patrimonio nacional" en los términos que se plantea en el PCIC, precisamente por su inexactitud e, incluso, falsedad histórica. El concepto *patrimonio nacional* es de mayor envergadura o amplitud y se necesitaría reescribir su significado atendiendo a criterios propiamente históricos, ya que la mayoría de colecciones en museos nacionales no se basan exclusivamente en artistas hispanos, sino en artistas de procedencias múltiples que o bien realizaron su obra en, en este caso, España o su obra fue objeto de mecenazgo, de contrato o de compra por parte de alguna institución española. Tómese, por ejemplo, en consideración la obra de Rubens y de otros artistas presentes en la colección del Museo Nacional del Prado. Dentro de este criterio estrecho de patrimonio nacional que plantea el PCIC, una obra como *Las tres gracias* no podría ser considerada como patrimonio nacional cuando, sin embargo, lo es.

3.3.2. Competencias

Atendemos, a continuación, tanto a las competencias generales (saber, saber hacer, saber ser, saber aprender), como a las comunicativas (lingüística, sociolingüística y pragmática).

3.3.2.1. Competencias generales

- **Saber**: se refiere al conocimiento declarativo o los contenidos de aprendizaje de la programación, tal y como estos han quedado detallados en el cuadro sinóptico referente a contenidos en el epígrafe 3.2.2. En este sentido, el alumnado adquiere conocimiento de sí mismo y del contexto del embarazo desde unas nociones socioculturales e interculturales que facilitan la vivencia de la maternidad en un país extranjero y en una segunda lengua.
- **Saber hacer**: toma en consideración las habilidades y destrezas que se desarrollan en esta unidad didáctica, las cuales han quedado resumidas en ese compendio de procesos mentales que han de haberse adquirido en el proceso de enseñanza-aprendizaje en el cuadro de cognición presente en el epígrafe 3.2.2. El alumnado adquiere formas de hacer las cosas que le permiten manejarse en un determinado contexto social, atienden a la vida cotidiana, así como mejoran sus capacidades profesionales, ya que a través de la interactuación con el sistema sanitario se aprende también a gestionar la relación con otras instituciones con estrategias mínimas de interculturalidad que facilitan el *passing* en el nuevo contexto cultural de inmersión.
- **Saber ser**: la competencia existencial que se trabaja en esta programación didáctica es la maternidad en su fase de embarazo, considerada desde la funcionalidad o practicidad de la vida cotidiana (gestión de emociones, reconocimiento y expresión de estados físicos y psicológicos, asistencia médica, conocimientos de aspectos específicos del sistema sanitario español que son de pertinencia en este ámbito) y desde la amplitud de miras referente a los estilos y modos de maternidad por medio del primer panel de obras de arte denominado “Génesis” del proyecto *Ethosformel*. Con el compendio de actividades que se han preparado, se trabajan en paralelo estilos cognitivos, valores, creencias, actitudes, sentimientos, emociones y estilos de personalidad que sirven para reconstruir y reforzar la autoimagen en la lengua meta.
- **Saber aprender**: referente a la capacidad de aprendizaje y reconocimiento de la misma por parte del aprendiente, la cual será observable por medio de la

aproximación y/o desfase de lo aprendido en clase y su utilidad en consulta. Cuando el aprendiente acuda al ginecólogo, podrá evaluar lo aprendido en la programación, así como constatar las carencias a subsanar con posteriores programaciones y de manera autónoma. Asimismo, se facilitan al alumnado ejercicios de distintos niveles, con la idea de que en el propio material quede contemplada la posibilidad del alumnado de ampliar sus conocimientos de forma voluntaria. Es decir, el alumnado será capaz de modificar conocimientos previos y descubrir conocimientos a adquirir por medio del planteamiento didácticos que se presenta.

3.3.2.2. Competencias comunicativas

- **Competencia lingüística:** siendo central el nivel introductorio A1 a adquirir, resultan fundamentales en este aspecto todos los aspectos relacionados con la costura de un bolsillo de lenguaje mínimo en el que poder resguardar los aspectos más básicos del español para inmigrantes embarazadas, pensados estos desde la funcionalidad material (gestión con la máxima autonomía del parto en su relación con el sistema sanitaria) y psicológica (verbalización de emociones, sentimientos, percepciones y estados físicos que den capacidad de habla al cuerpo en la lengua meta). Por ello, la adquisición de competencia léxica (creación de un vocabulario de supervivencia gestante) resulta fundamental, así como la competencia gramatical (sintaxis básica para expresar oraciones simples y preguntas, incluso si es a costa de quebrar la coherencia temporal por medio de uso de infinitivo sin persona y sin conjugación) y la competencia fonológica (capacidad de comprensión y expresión de información básica si esta se aporta de manera lenta, clara y con reiteraciones). También se trabajan las competencias ortográfica y ortoépica en esta programación, pero pasan a un segundo plano en esta primera fase de aproximación a un español urgente para inmigrantes embarazadas en fase de adquirir un nivel A1.
- **Competencia sociolingüística:** se adquirirán unas normas de cortesía básicas pensadas para el saludo, interacción y tratamiento paciente-médico en la consulta. Asimismo, por medios de ejemplos de la historia del arte presentes en el panel y algunos ejercicios de asociación palabra-imagen, se trabajarán nociones con variantes interculturales radicales como el decoro y el pudor, el grado de aceptación social de la desnudez en

determinados contextos, la autoexploración corporal y la verbalización de partes y experiencias corporales en la lengua meta.

- **Competencia pragmática:** por medio de, entre otros, ejercicios *cloze* de tipo estructuralista se trabajará la organización discursiva en oraciones simples enunciativas y afirmativas. Todo ello se realizará con un preeminente enfoque funcional, pensado para la habilitación de la inmigrante embarazada en cuestiones relativas a la vida cotidiana. Se incidirá también, por medio de ejercicios dialógicos escritos y orales, en la capacidad organizativa de interacción con terceras personas.

3.3.3. Destrezas

Los ejercicios están diseñados para trabajar los dos ejes de destrezas: por un lado, la comprensión lectora y la expresión escrita y, por otro, la comprensión auditiva, la expresión y la interacción orales. No obstante, a sazón de la funcionalidad que requiere esta programación didáctica (introducirse en la comunicación en la lengua meta con fines específicos del embarazo), se hace especial hincapié en el segundo eje de destrezas, ya que estas resultan de mayor utilidad para los objetivos que se han propuesto en esta programación.

3.3.4. Contenidos

Han quedado ya explicados en el cuadro sinóptico del mismo nombre presente en el apartado 3.2.2. sobre los objetivos específicos de la programación. Asimismo, se ha llevado a cabo una fundamentación y concreción muy precisa al generar una tabla en la que se detallaba, a la izquierda, una selección de objetivos específicos presentes en el PCIC para el nivel A1 y, a la derecha, una traslación concreta y situada de tales objetivos enfocados a la presente programación didáctica.

3.3.5. Metodología

Esta cuestión se ha explicado ya en el segundo apartado, que versaba sobre el marco conceptual de la investigación, en que se explicaban los tres anclajes metodológicos de este trabajo: la psicología de Maslow, la metodología CLIL y la iconología de Warburg. Reiteramos, asimismo, que la coordinación interdisciplinar de esos tres enfoques, se ha realizado a partir de dos visiones contemporáneas de los procesos de enseñanza-aprendizaje de lenguas.

En primer lugar, si bien el andamiaje de este trabajo no es homologado en sentido estricto, pues no atiende a una única escuela y, además, trabaja desde una revisión heterodoxa de las

que hace uso, si es orgánico y efectivo, ya que se construye desde un eclecticismo riguroso, con criterio y atento al contexto de implementación de las actividades, tal y como es propio en la visión del profesor postmétodo (Kumaravadivelu, 2003).

Asimismo, al tratarse de una programación didáctica que se inserta en el ámbito del aprendizaje-enseñanza de lenguas desde el trabajo y la educación social, tratando de dotar de un aparato intelectual más refinado que dignifique para el concepto de alta cultura tal esfera laboral y potencial alumnado, se han tenido en consideración las aportaciones del enfoque comunicativo, nacido en la Europa de los años setenta. Este trató de superar los límites de aprendizaje de los métodos estructuralistas y potenció la interacción en sociedad en el aprendizaje-enseñanza de las lenguas con la idea de generar vínculo entre los países de la unión. Es a partir de tal cambio de enfoque cuando surge el perfil del alumnado como agente social, sujeto intercultural y aprendiente autónomo, cruciales si nos ponemos en la situación de enseñanza-aprendizaje del español urgente.

3.3.6. Estrategia

En el desarrollo de las actividades tendrán lugar tanto estrategias didácticas o de enseñanza, como también estrategias de aprendizaje.

- **Estrategias didácticas/ de enseñanza:**

En este campo de las estrategias nos limitaremos a seguir la categorización temporal de Díaz Barriga (2010; cfr. UNIR, 2021) a la hora de planificar y desarrollar las actividades, atendiendo a las, así llamadas, "estrategias preinstruccionales", que aclaran inicialmente al alumnado los objetivos de la sesión y tratan de generar interés y expectación sobre las actividades a realizar; "estrategias coinstruccionales", en las que, a medida que se desarrollan los ejercicios y en el propio planteamiento de los mismos, se hace uso de múltiples trucos que persiguen la optimización del aprendizaje, como pueden ser los juegos, las reglas mnemotécnicas, las asociaciones palabra-imagen, la repetición, la interrelación de los temas de aprendizaje o los ejercicios *cloze*, por poner algunos ejemplos; y "estrategias postinstruccionales", que buscan recapitular lo aprendido y que el alumnado sea capaz de valorar su grado de aprendizaje de los contenidos. La manera específica en que estas estrategias se implementan en la programación didáctica se podrá observar en el anexo con la ficha de actividades, así como en el apartado 3.4., en que se explican las mismas.

- **Estrategias de aprendizaje:**

La clasificación de este segundo tipo de estrategias según Regueiro (2014; véase también UNIR, 2021) es cuaternaria, tomándose en consideración tácticas cognitivas, comunicativas, socioafectivas y metacognitivas con el fin de facilitar el conocimiento de la lengua meta. La sencillez a nivel estético y estructural de los ejercicios desarrollados para esta programación didáctica, que tratan de sintetizar la información fundamental a aprender, así como de minimizar la complejidad de los enunciados con el fin de alcanzar un lenguaje mínimo que habilite o, al menos, active o inicie la autonomía lingüística de las inmigrantes embarazadas en la lengua meta, hace que podamos considerar que la programación didáctica desarrolla estrategias cognitivas de relieve.

Asimismo, se trabaja en la realización de los ejercicios con la repetición, el parafraseo y el apoyo en sistemas de comunicación no verbal (véase Cestero 1998; 2005), como la quinésica —aplicada a una fisionomía intercultural de emociones gestuales reconocibles—, y la proxémica, la cronémica y el paralenguaje —por medio de diálogos ensayados sobre la atención en consulta y ejercicios de interactuación conversacional con apoyo de imágenes en el aula—.

En tercer lugar, el propio planteamiento iconológico del panel *Ethosformel*, ligado a su aplicación al aprendizaje de lenguas extranjeras por medio de la metodología CLIL, contiene ya las demandadas estrategias socioafectivas de aprendizaje. Se trabajará el reconocimiento facial y verbalización en la lengua meta de emociones básicas, percepciones y sensaciones. Esto hace que esta programación didáctica no solo tenga un carácter funcional, sino también psicoterapéutico individual y grupal —en el sentido foucaultiano del cuidado de sí—, que evita tanto la psiquiatrización del malestar como su resolución por medio de píldoras y protocolos médicos.

Finalmente, se tienen en cuenta las estrategias metacognitivas, fomentándose el "aprender a aprender" que tantos resultados ha dado en la evolución de la enseñanza reglada en España desde la aparición del aprendizaje por competencias. Es decir, se crearán situaciones de ensayo dialógico y práctica en el aula que permitan al alumnado entrenarse para el uso en la vida cotidiana de la lengua extranjera en las situaciones reales propuestas. En definitiva, los ejercicios no se limitan a la ejecución y ampliación de contenidos, sino que se han concebido

desde un planteamiento holístico que toma en consideración el nivel y contexto de las aprendientes, así como la optimización y aumento de productividad en el proceso de aprendizaje de la lengua extranjera.

3.3.7. Técnicas

Proseguimos, a continuación, con la subdivisión por niveles exigida en este proceso de militarización gnoseológica de los procesos de enseñanza-aprendizaje, en general, y de los procesos de enseñanza-aprendizaje de lenguas extranjeras, en particular. Se trata de la explicación de las técnicas: concreción de las estrategias anteriormente enunciadas. Estas tienen, por lo tanto, un carácter más propiamente didáctico que pedagógico al aterrizar o materializar la abstracción propia de uno o varios estilos de enseñanza. En el desarrollo de las actividades propuestas, se han aplicado las siguientes técnicas:

- Presentación y consecución de los ejercicios por nivel de dificultad, yendo de menor a mayor complejidad.
- Aprendizaje significativo: se tratan de integrar en la enseñanza de nuevos conocimientos los anteriormente aprendidos, de manera que en los ejercicios se trabaje tanto la novedad como la recapitulación, repaso y digestión de los contenidos anteriores.
- Esquematismo epistemológico de corte estructuralista: los ejercicios persiguen facilitar andamios lingüísticos fundamentales que permitan un lenguaje mínimo de expresión y comunicación.
- Ejercicios orientados a la práctica: no se limitan a la mera memorización, sino que se trata de aprender vocabulario y estructuras sintácticas que posteriormente se apliquen, fusionándose teoría y práctica, fórmula lógica y sustitución lingüística de la fórmula.
- Combinación de ejercicios de corte inductivo y deductivo: los primeros están pensados para ser realizados con apoyo del profesor en clase, que ha de actuar como guía en el proceso de averiguación del significado o repuesta del ejercicio; los segundos trabajan desde el muestrario de la estructura y su posterior aplicación desde la práctica.
- Ejercicios pensados para su adaptación y utilidad exponencial en el aula: las actividades propuestas no tienen un carácter cerrado, sino que pueden seguirse desde el planteamiento literal del enunciado o utilizarse como repositorio de palabras e

imágenes a partir de los cuales desarrollar otro tipo de actividades atendiendo a las necesidades de enseñanza-aprendizaje del grupo.

- Consideración de diferentes capacidades de aprendizaje en el alumnado: los ejercicios se subdividen por su utilidad (aprendizaje básico, fijación del contenido, actividad de refuerzo y/o ampliación, actividad de repaso), de manera que se puedan integrar las diferentes voluntades y capacidades de enseñanza-aprendizaje que existan en el aula.
- Ejercicios planteados desde una cultura de lectura fácil y simplicidad tecnológica: frente al barroquismo distractor que se ha impuesto en los manuales de enseñanza, retornamos con esta propuesta didáctica al valor clásico y renacentistas de la simplicidad. Este no tiene que ver con la estupidez pedagógica, sino con la capacidad sintética para escanciar y separar los elementos fundamentales de los superfluos, lo cual resulta fundamental en un nivel A1 de aprendizaje de idiomas extranjeros. Planteamos, pues, una vuelta al cuaderno básico de aprendizaje, en el que desaparece el abigarramiento expositivo del folio (adornos por exceso de color y contenidos en cada hoja, uso de un diseño gráfico resultón a la vista pero poco efectivo en términos de concentración a la hora de trabajar), para limitarnos a enunciar con la mayor precisión posible los ejercicios a realizar en una secuencia numérica no rizomática sino ordinal; es decir, no se presentan ejercicios en paralelo en cada hoja, sino que la enumeración de los ejercicios sigue una secuencia lógica. Asimismo, se hace uso de tipografías sencillas, legibles, de letra mediana y moderadas en el uso del color, con predisposición al aburrimiento estético pero capacitadoras para la lectura de textos burocráticos a los que, en algún momento de su vida en el país de acogida, los inmigrantes habrán de enfrentarse. No se trata de infantilizar al alumnado, sino de simplificar la vida adulta para ir facilitando progresivamente la integración en la cotidianeidad social de cualquier país que tenga un estado de derecho y que, por lo tanto, haya de atender a su reglamentación por medio de leyes, trámites y burocracia.
- Consideración de las emociones sin hacer uso de un populismo emotivo: en la planificación de los ejercicios se ha tenido en cuenta la posible experiencia traumática de la migración y, por lo tanto, se ha considerado, aunque solo sea por adquirir mayor autonomía en la consulta médica, la necesidad de verbalización y reconocimiento de los estados físicos y emocionales en las inmigrantes embarazadas. Las actividades propuestas atienden como tema fundamental del español urgente a la verbalización

de estados psicosomáticos y la enunciación del propio cuerpo en la lengua meta. No obstante, no se persigue la dramatización forzosa de las emociones en el aula, sino que nos limitamos a facilitar recursos lingüísticos e iconológicos para su gestión autónoma por parte del alumnado. Es decir, el alumnado sabe que viene a una clase de español urgente con fines específicos en la que se darán ciertos contenidos a los que podrá dar un uso terapéutico. Mas en modo alguno el alumnado acude a una terapia de grupo disfrazada de clase de español urgente.

3.3.8. Dinámicas y agrupamientos

La programación didáctica está planteada como una programación matriz que pueda realizarse siguiendo a rajatabla la concatenación de los ejercicios o que permita el uso de los materiales expuestos en las actividades de otras maneras que el profesorado pueda considerar más pertinente por las circunstancias del grupo. En este sentido, las propias actividades contemplan el trabajo individual, en parejas y en grupo, y los ejercicios pueden replantearse desde cada una de estas variantes por medio de la creación de fichas recortables de los ejercicios, grabación de audios a escuchar, uso de teléfonos móviles en clase, proyecciones con *power point*, etc. Por lo tanto, lo fundamental es el carácter exponencial, las posibilidades de ampliación y reestructuración de la programación didáctica desarrollada.

3.4. Actividades (guía del profesorado)

El cuadernillo completo de actividades para el alumnado que hemos desarrollado para una unidad didáctica de español urgente para embarazadas se encuentra disponible en el anexo II. Lo que aquí se presenta es la guía del profesorado de las actividades, haciendo uso de la misma distinción pedagógica que se lleva a cabo en el manual *Compañeros 3* de la editorial Sgel (Castro et al., 2016a; Castro et al., 2016b; Castro et al., 2016c), que distingue entre libro del alumno, cuaderno de ejercicios y guía del profesor.

El cuaderno de ejercicios consta de cinco partes temáticas, cada una con su correspondiente conjunto de ejercicios, numerados por nivel de dificultad (de menor a mayor), así como con indicaciones sobre el carácter de introducción, de desarrollo, de profundización, de repaso o de ampliación del ejercicio. Asimismo, en la cabecera de cada ejercicio aparece una indicación con el tiempo aproximado de realización.

Como ya se ha especificado con anterioridad, los ejercicios tienen un perfil de realización literal pero también de matriz. Es decir, dependiendo del ingenio e imaginación del profesorado, así como de las características del grupo de aprendizaje ante el que nos encontremos y los medios disponibles para llevar a cabo la clase (por ejemplo, si el aula cuenta o no con ordenador y proyector, o si el alumnado tiene teléfono móvil con *whatsapp*), las instrucciones de los ejercicios pueden seguirse a rajatabla o pueden utilizarse como soporte de materiales didácticos audiovisuales a partir de los cuales desarrollar ejercicios similares. Por ejemplo, en la primera parte del trabajo nos encontramos ante una sección sobre emociones y sensaciones. Estos ejercicios sobre fisionomía pueden variar de soporte dependiendo de la franja de edad con la que trabajemos —pueden ser también muy útiles en el trabajo con infantes— y los materiales disponibles: realización de dibujos, impresión de cartulinas y colocación de las mismas en el aula, desarrollo de juegos espaciales que combinen teatro y expresión facial, etc.

A continuación, detallamos las cinco secciones del cuadernillo, explicando los ejercicios que se encuentran, así como su utilidad, de manera que este apartado sirva de guía al profesorado para poder hacer uso del cuadernillo de ejercicios del estudiante presente en el anexo II.

1. Emociones y sensaciones: este primer apartado se compone de seis ejercicios y tiene como objetivo ético una función terapéutica —el reconocimiento de las propias sensaciones en la lengua meta, la empatía y capacidad para reconocer y comprender la emoción del otro, la adquisición de un vocabulario que permita de manera incipiente la reflexividad y diálogo moral durante el proceso de integración—. Existe una parte pública del español urgente, que es la referente a realización de actos administrativos, burocráticos y de gestión con administraciones, entre otras, para la que se necesita un lenguaje técnico y eficaz que permita desenvolverse en la vida cotidiana. Sin embargo, en esa vorágine de pruebas prácticas a superar y situaciones en el espacio público con las que lidiar, la persona inmigrante pierde o desplaza internamente la posibilidad de intimidad, es decir, ese espacio hacia uno mismo y en conversación de confianza con el otro en el que uno no necesita hablar de lo que hace sino de aquello que le pasa. De la misma manera que ocurre en la población nativa, son muy diferentes los grados de necesidad de intimidad y vulnerabilidad en el colectivo de inmigrantes, también en el de las embarazadas, por lo que este conjunto de ejercicios tiene dos usos: uno práctico, que nos permite aprender vocabulario elemental y expresividad

paralingüística (no verbal) en el proceso de integración, y uno abstracto, que nos permite abrir un espacio de diálogo con uno mismo y con los demás.

Aprovechando los recursos globalistas que ofrece una tecnología como *whatsapp* por medio de los emoticonos, hemos tratado de llevar a cabo una síntesis gestual que asocie emoción, sensación y percepción a imágenes en un creciente nivel de dificultad, pasando del esquema contemporáneo de expresión a la compleción de frases con situaciones cotidianas, así como a algunos ejercicios que alentarán la curiosidad de determinados estudiantes al historizar y situar en el contexto de una tradición de sentido (la obra de arte de Charles Le Brun) los actuales emoticonos.

2. El aparato reproductor femenino: la segunda sección del trabajo tiene como utilidad moral el trabajo de cuestiones peliagudas como el pudor y el trauma, ya que, aunque no se hable de ello abiertamente, es frecuente encontrar en contextos de mujeres migrantes el caso de violaciones y ablaciones, en los casos más graves, o de códigos distintos relacionados con el pudor y la noción de lo público y lo privado a la hora de hablar y exponer cuestiones relacionadas con el cuerpo. Asimismo, no es extraño observar que las mujeres procedentes de determinados países tienden a retraerse y no hablar en público en los grupos mixtos durante la clase. De ahí que este conjunto de ejercicios esté planteado específicamente para un grupo concreto de población, mujeres inmigrantes embarazadas, aunque podrían encontrarse otras aplicaciones pedagógicas a los materiales que aquí se presentan, por ejemplo, de cara a cursillo de sexualidad para adolescentes en institutos.

No es raro encontrar mujeres que nunca han visto directamente su propio aparato reproductor, por lo que este conjunto de ejercicios tiene como finalidad aprender una serie de cuestiones técnicas elementales que puedan ayudarlas a relacionarse consigo mismas y con el médico por medio del aprendizaje de determinado vocabulario y sintaxis en la lengua meta. En esta sección, asimismo, junto con la adquisición de nuevos contenidos, utilizando una variedad de técnicas didácticas (sopa de letras para favorecer la alfabetización del alumnado, compleción de oraciones relativamente sencillas, asociación de palabras e imágenes), se trabaja por medio del aprendizaje significativo, integrando lo aprendido sobre emociones y sensaciones en el anterior apartado de actividades a través del comentario de una obra de arte: la Venus anatómica embarazada presente en el Museo Javier Puerta de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense.

3. Partes del cuerpo: el trabajo metonímico realizado en la anterior sección adquiere una perspectiva holística por medio de las actividades que se plantean en este bloque subsiguiente de ejercicios, centrado en el aprendizaje y ubicación de algunas de las principales partes del cuerpo. Se aprenderá el vocabulario, que habrá de ubicarse en relación a una escultura femenina de Ignacio Asúnsolo Mason, y se profundizará en la fijación mnemotécnica de los términos por medio de un ejercicio de asociación palabra-imagen que hace uso de fragmentos de obras del Museo Nacional del Prado. Este ejercicio, además, integra una perspectiva *queer* de crítica cultural en los procesos de enseñanza-aprendizaje del español, situando al alumnado frente a sus propios prejuicios de género por medio de la historia del arte y el juego de perspectiva y visibilización/invisibilización del cuerpo, cuestiones que ya aparecen en la escultura del siglo XVII, tal y como se recoge en una de las actividades. El bloque de ejercicios se complementa con un incremento en el grado de abstracción, que trata de ampliar la perspectiva cultural del alumnado desde la noción biológica de maternidad hacia las formas culturales de las maternidades. Para ello, hace uso práctico de una breve recopilación de representaciones maternas en la historia del arte, que incluyen la multiplicidad de variantes sexo-género-identidad sexual. Nuevamente se introduce un ejercicio reflexivo con varios planos de enseñanza-aprendizaje. En el nivel más básico, la actividad sirve de repaso y fijación de los contenidos aprendidos; en el nivel más avanzado, el alumnado se confronta con sus propias ideas preconcebidas sobre las relaciones de progenie y es invitado a adentrarse en tópicos de la historia cultural.

4. El espacio y el tiempo: este bloque de actividades tiene una finalidad práctica, que es colaborar a la ubicación del alumnado en un lugar y en un calendario, de manera que pueda comenzar a gestionar sus propias citas con el sistema sanitario, así como comprender los procesos temporales elementales de monitorización del embarazo en España por medio de un gestograma simplificado. Los ejercicios están dirigidos a habilitar al alumnado para la autonomía en el sistema sanitario durante el embarazo. Para ello, se necesita al menos el conocimiento de los números cardinales hasta el cuarenta (lo cual permite también contar las semanas de embarazo), los días de la semana, los meses y las horas del día. Asimismo, se requieren unos conocimientos mínimos de vocabulario asociado al gestograma, que permitan al paciente saber qué se le va a hacer en la consulta médica. Este cuarto bloque también trata de hacer uso de numerosos recursos didácticos, principalmente a través de esquemas,

ejercicios *cloze*, tablas sintéticas y uso de colores, con la idea de facilitar y simplificar la adquisición de los contenidos.

5. En el consultorio médico: en esta última sección se produce un incremento considerable del nivel de dificultad, ya que hemos de introducir al alumnado en un lenguaje clínico-técnico que es de por sí difícil incluso para el hablante nativo no versado en la materia. Partiendo de un boceto de guía didáctica de embarazo para hablantes cuya lengua materna no sea el español y sin conocimientos técnicos sobre el tema, realizado por el médico de familia Ignacio Mateos de Manuel y facilitado en el anexo IX, se han creado dos ejercicios tipo test basados en las preguntas que las pacientes se encontrarán en el cuestionario inicial médico y la visita prenatal. A pesar de la simplificación de los contenidos y modos expositivos que se han llevado a cabo por medio de una condensación y adecuación de las formas sintácticas y semánticas utilizadas y el uso de alguna ilustración que pueda ayudar a la interpretación dialógica, las dos pruebas entrañan una dificultad media que supera el nivel A1 y han de realizarse con ayuda de un profesor.

3.5. Evaluación

A nivel fáctico de realización de los ejercicios, se combinan varias formas de evaluación en esta propuesta didáctica. No obstante, lo fundamental es no perder de vista el objetivo práctico que persigue esta programación: defenderse con una autonomía y soltura lingüística mínimas en la consulta médica. Por ello, la evaluación última de la programación es la autoevaluación del alumnado: ¿les han sido de utilidad los ejercicios realizados y conocimientos adquiridos para asistir al médico durante el embarazo? ¿Ha mejorado su bienestar emocional con la adquisición de un lenguaje mínimo referente a emociones, sensaciones y percepciones? Por lo tanto, de cara a llevar este tipo de evaluación se requeriría poner en práctica la programación, cuestión que este trabajo de investigación no ha podido realizar.

Respecto a las actividades en sí, exponemos a continuación los diferentes tipos de evaluación que hallamos. Para ello, hemos aplicado el esquema sobre las diferentes formas evaluativas a encontrar en el aula facilitado por la profesora Dabrowska (2021b).

- Si atendemos a la función de la evaluación, se llevará a cabo una evaluación formativa, ya que se llevará una corrección de cada uno de los ejercicios, planteándose medidas de

mejora para el alumnado y recursos formativos de repaso o profundización, dependiendo del caso con el que nos encontremos. De esta manera, se podrán tomar medidas de mejora en el proceso de enseñanza-aprendizaje a corto plazo.

- Si tomamos en consideración el momento de evaluación, destacamos que se tratará de una evaluación procesual, ya que se irá tomando nota y corrigiendo el avance y capacidad de memorización y comprensión del alumnado en cada sección.
- Si tenemos en consideración a los agentes, exceptuando el ya mencionado proceso de autoevaluación, nos encontramos ante un proceso de heteroevaluación, ya que será el profesorado el que colabore al diagnóstico del proceso de enseñanza-aprendizaje del alumnado. Esto se debe al nivel A1 del alumnado, en que hay que fomentar el acompañamiento constante por los recursos mínimos con los que aún cuenta el alumnado.
- Si tenemos en consideración el modo de evaluación, al tratarse de ejercicios de compleción, exceptuando alguno de redacción en que interviene la ayuda del profesorado, podemos decir que será una evaluación prioritariamente cuantitativa, en aquellos ejercicios que cuentan con respuestas cerradas. En aquellas actividades que, por el contrario, tratan de iniciar al alumnado al habla en la lengua meta se observará la capacidad de participación e iniciativa del mismo en el aula.

3.6.Cronograma

A continuación, se presenta un cronograma para la realización y evaluación de la propuesta didáctica, pensada para un curso intensivo de una semana, con dos horas de clase al día.

LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES
Bloque 1. Emociones y sensaciones (120 minutos)	Bloque 1. Emociones y sensaciones (50 minutos)	Bloque 3. Partes del cuerpo (90 minutos)	Bloque 4. Espacio y tiempo (90 minutos)	Bloque 5. En el consultorio médico (90 minutos)
	Bloque 2. El aparato reproductor femenino (70 minutos)	Bloque 4. Espacio y tiempo (30 minutos)	Bloque 5. En el consultorio médico (30 minutos)	Repaso y dudas

4. Conclusiones

Con esta programación se ha perseguido iniciar la creación de un lenguaje mínimo con perspectiva de género hecho para acompañar/explicar al propio cuerpo y humanizar el trato con el médico en la consulta; es decir, aportar autonomía a las embarazadas inmigrantes y tratar de que la paciente no se sienta como un mero objeto silencioso dispuesto para la revisión y observación, tutelado de manera permanente a nivel corporal, burocrático y lingüístico. Es un lenguaje mínimo pensado para hablantes cuya lengua materna esté totalmente desenraizada del español, de manera que no exista de antemano la aproximación lingüística entre lenguas, como podría darse, por ejemplo, con el portugués. Consideramos, pues, que por medio de un trabajo de profundización en esta programación puede consolidarse una línea de investigación que mejore desde una perspectiva rigurosa de género el manual de 2005 del Instituto Cervantes *El español como nueva lengua*. Si bien esta programación requiere de ulteriores estudios, puede resultar un trabajo de novedad y calado institucional para la reforma y mejora de la pedagogía del español urgente, pues dota de rigor académico y potencia reflexiva, sin por ello desapegarse de la materialidad de este tipo de aprendizaje-enseñanza del español, a un ámbito de DELE que está quedando relegado a la caridad y el voluntariado.

Por lo tanto, consideramos que esta programación dotaría de mayor autonomía sobre la percepción, control y expresión de su propio cuerpo a las embarazadas con nivel A1 de español en todo el proceso sanitario desde la primera consulta hasta el posparto por medio de herramientas lingüísticas básicas que eviten que el cuerpo tenga que hablar por sí solo de manera exclusiva. No poder hablar sobre el propio cuerpo es una manera de estar desposeído del mismo, porque lo regentamos sin traducción y sin intersubjetividad, lo abandonamos a una suerte de régimen bio-autárquico. Exponer el cuerpo en la consulta sin poder avistar algún término incipiente que traduzca lo que allí ocurre, sería como ser usuario o cliente de un programa o aplicación, pero no programador del mismo; es decir, supondría carecer de los resortes lingüísticos para hacérnoslo comprensible.

5. Limitaciones y prospectiva

Con el objetivo de evaluar, modificar, ampliar o reestructurar esta propuesta didáctica, lo primero que se requeriría es la puesta en práctica de los materiales, llevando a cabo un curso real con alumnado de las características mentadas a lo largo del trabajo. Esto nos permitiría evaluar con criterios sólidos —es decir, desde un materialismo humanista que, sin desapegarse de valores universales de base atiende a la realidad tal y como esta es y no tal y como nos gustaría que fuese— la viabilidad y necesidades de reestructuración y mejora de la propuesta didáctica.

Asimismo, esta cuenta con una diversificación y diseminación exponencial de los materiales desarrollados y recopilados por varias razones de peso. Por un lado, abre discusiones teóricas de relevancia que renuevan y actualizan el papel de psicólogos humanistas e iconólogos como Abraham Maslow y Aby Warburg. Asimismo, renueva estos campos de estudios desde una perspectiva interdisciplinar, ganándolos para un campo como DELE y fomentando la conversación entre campos de estudio que generen proyectos de trabajo multisectoriales. En tercer lugar, el trabajo dinamita la visión identitaria de lo español, proponiendo una ampliación y enriquecimiento de los conceptos de patrimonio nacional y la colaboración con metodologías de enseñanza de lenguas propias del mundo anglosajón, como lo es la metodología CLIL. También hay que tener en cuenta el carácter matriz de los ejercicios y materiales planteados, que son al mismo tiempo fórmula y aplicación de la fórmula, ya que pueden llevarse a cabo de manera literal, pero pueden también utilizarse como materiales para realizar otro tipo de ejercicios y para diseñar nuevos materiales de enseñanza y proyectos artísticos. Es decir, el trabajo supera las exigencias de un TFM y funciona como un granero en tiempos de carestía, a partir del cual comenzar a desarrollar líneas de investigación que fomenten el trabajo interdisciplinar y colectivo. En este sentido, aparecen dos vías fundamentales a explorar para desarrollar esta investigación: las cuestiones legales asociadas a la digitalización del panel y generación de nuevos paneles de *Ethosformeln* (derechos de autoría y reproducción de las obras), con el fin de dar visibilidad pública al proyecto y hacerlo partícipe de estructuras de exposición museística; el potencial valor de estos materiales por medio de adaptaciones curriculares para alumnado de integración y alfabetización en institutos de enseñanza secundaria.

6. Referencias bibliográficas

Antelme, R. (2001). *La especie humana*. Arena Libros.

Austin, J. L. (1975). *How to Do Things With Words*. Clarendon Press.

Benjamin, W. (2014). *Textos sobre Charles Baudelaire*. Abada Editores.

Bernays, E. (2020). *Propaganda*. Melusina.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

Cambridge Assessment English. (2019). *Cambridge English Teaching. TKT: Content and Language Integrated Learning (CLIL). Teaching Knowledge Test. Handbook for teachers*. UCLES. https://www.cambridgeenglish.org/teaching-english/resources-for-teachers/

Castro, F., Rodero, I. y Sardinero, C. (2016a). Compañeros 3. Libro del alumno. Editorial Sgel.

Castro, F., Rodero, I., Sardinero, C. y Rebollo, B. (2016b). Compañeros 3. Cuaderno de ejercicios. Editorial Sgel.

Castro, F., Rodero, I., Sardinero, C. y Rebollo, B. (2016c). Compañeros 3. Guía del profesor. Editorial Sgel.

Cestero, A. M. (1998). El estudio de la comunicación no verbal y su aplicación a la enseñanza de lenguas extranjeras. En Cestero, A. M. (Coord.), *Estudios de comunicación no verbal* (pp. 7-16). Edinumen.

Cestero, A. M. (2005). La comunicación no verbal. En Sánchez, J. y Santos, I. (Dirs.), *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)* (pp. 593-616). SGEL.

Cinganotto, L., Benedetti, F. y Cuccurullo. D. (2018) *CLIL Methodology in the 21st century* [actas de congreso]. Innovation in Language Learning International Conference, Florencia, Italia. https://www.researchgate.net/publication/337567067_CLIL_methodology_in_the_21st_century_Pixel_2018

Cinganotto, L., Benedetti, F. y Guida, M. (2019). Guidelines on CLIL Methodology. CLIL for STEAM. Developed in the framework of the European project CLIL for STEAM 2019-1-PL01-KA201-065027. https://clil4steam.pixel-online.org/MNG-diss_report.php?idact=16&partner=

Coyle, D., Frufauf, G. y Christ, I. (1996). *Teaching Content in a Foreign Language. Practice and Perspectives in European Bilingual Education*. European Platform for Dutch Education.

Coyle, D. (1999). Theory and planning for effective classrooms: supporting students in content and language integrated learning contexts. En J. Masih (Ed.),*Learning through a foreign language*. CILT.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Class: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, Issue 1, 139-167.

Dabrowska, M. (2021a). *Planificación en el aula. Material no publicado. Universidad Internacional de La Rioja* [clase magistral online]. https://campus.unir.net/ClasesAnteriores

Dabrowska, M. (2021b). *Tema 8. La evaluación en ELE* [presentación en power point]. Asignatura Planificación, Evaluación y Creación de Materiales en ELE. www.unir.net

Díaz Barriga, F. (2010). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. McGraw-Hill.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.

England, D. y Torres Vedras, H. (2010). Do Coyle/ Philip Hood, David Marsh, CUP (2010) CLIL (Content and Language Integrated Learning) Cambridge: Cambridge University Press [reseña]. http://ihjournal.com/clil-content-and-language-integrated-learning-do-coyle-philip-hood-david-marsh-cup

Fadiman, F. y Frager, R. (1998). *Teorías de la personalidad*. Oxford University Press.

Filipi, A. y Markee, N. (ed.) (2018). *Conversation analysis and language alternation: capturing transitions in the classroom.* Amsterdam University Press.

Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Cátedra.

Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores.

Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Alianza Editorial.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.

Instituto Cervantes. (2005). *Español como nueva lengua. Orientaciones para un curso de emergencia destinado a inmigrantes adultos*. Santillana Educación.

Instituto Cervantes. (2006). *Plan Curricular del Instituto Cervantes*. Instituto Cervantes/ Biblioteca Nueva. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/plan_curricular/default.htm

Kohlberg, L. (1983). *Moral stages, a current formulation and a response to critics*. Karger.

Kumaravadivelu, B. (2003). *Beyond Methods: Macrostrategies for Language Teaching*. Yale University Press.

Leiva Olivencia, J. y Almenta López, E. (2013). La digiculturalidad o la interculturalidad a través de las TIC: una tendencia emergente del e-learning humanizador. *Étic@net. Revista científica electrónica de educación y comunicación en la sociedad de conocimiento*, nº 13, enero-junio 2013, s.p.

Maikuma, Y. (1985). *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Buckhardt*. Athenäum Verlag.

Martí Orriols, X. y Prestel Alfonso, C. (2015). *Valores Éticos 1*. Vicens Vives Educación Secundaria.

Mateos de Manuel, V. (2019). *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisíaco en la modernidad*. Plaza y Valdés/CSIC.

Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation, *Psychological Review, 50*(4), 370–396. https://psycnet.apa.org/record/1943-03751-001.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2002). *Marco Común Europeo de Referencia*. Anaya. https://cvc.cervantes.es

Miquel López, L. y Sans, N. (2004). El componente cultural: un ingrediente más en las clases de lengua. *RED ELE: revista electrónica de didáctica/ español lengua extranjera*, s.p.

McLoughlin, A. (2021). *How to write CLIL materials*. ELT Teacher 2 Writer.

Nussbaum, M. (2000). *Women and Human Development. The Capabilities Approach*. Cambridge University Press.

Regueiro, Mª. L. (2014). *La programación didáctica ELE. Pautas para el diseño de la programación de un curso ELE*. Arco Libros S. L.

Regueiro, Mª. L. (2016). *Unidades, estrategias y técnicas didácticas en ELE*. Arco Libros S. L.

Roldán, A. (2012) Do Coyle/ Philip Hood, David Marsh, CUP (2010) CLIL (Content and Language Integrated Learning) Cambridge: Cambridge University Press [reseña]. *Encuentro. Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas*, nº 21, 143-145.

Sen, A. (1985). *Commodities and Capabilities*. Oxford University Press.

Senra-Silva, I. (2021). A study on CLIL secondary school teachers in Spain: Views, concerns and needs. *Complutense Journal of English Studies*, vol. 29, 49-68.

Tanner, R., Dale, L. y Thornbury, S. (2018). *CLIL activities: a resource for subject and language teachers*. Cambridge University Press.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la estética I. La estética antigua*. Akal.

UNIR (2021). *Tema 3. Planificación, Evaluación y Creación de Materiales en ELE. La Planificación en el aula* [tema de asignatura no disponible online]. https://www.unir.net/

Valverde, A. (1990, mayo). *Reflexiones sobre la metodología y didáctica de la enseñanza universitaria* [texto de ponencia]. Segunda Reunión Nacional de Didáctica Universitaria, Alicante, España.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

7. Anexos

7.1. Anexo I

Tabla de ámbitos y objetivos del español urgente, presente en el manual *Español como nueva lengua* (Instituto Cervantes, 2005: 9)

Ámbitos	Objetivos globales
1. Presentarse y dar datos personales	Al finalizar este ámbito, el alumno podrá usar el español para saludar, presentarse y desenvolverse en situaciones donde tenga que aportar sus datos personales.
2. Conocer la ciudad, el barrio o el pueblo	El alumno podrá utilizar el español para localizar lugares de interés en su localidad.
3. Utilizar el transporte público	El alumno será capaz de utilizar el español para desplazarse en el transporte público de su entorno.
4. Hacer compras	El alumno podrá utilizar el español para realizar la compra de los productos más comunes.
5. Ir al médico	El alumno será capaz de utilizar el español para solicitar consejo o asistencia médica.
6. Buscar una vivienda para alquilar	El alumno estará capacitado para utilizar el español en la búsqueda de una vivienda en alquiler.
7. Buscar empleo	El alumno podrá utilizar el español para buscar un empleo.
8. Empezar a trabajar	El alumno será capaz de utilizar el español para empezar a desenvolverse en un puesto de trabajo.
9. Tramitar papeles y hacer gestiones	El alumno podrá utilizar el español para desenvolverse con cierta autonomía en sus primeras gestiones y trámites burocráticos.

7.2.Anexo II

COMPENDIO DE ACTIVIDADES DE LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA[6]

EMOCIONES Y SENSACIONES

1. [Actividad de inicio, 30 minutos] Las personas experimentamos emociones positivas y emociones negativas. Las **emociones positivas** te hacen sentir **bien**. Las **emociones negativas** te hacen sentir **mal**. También hay **emociones neutras**. Observa los siguientes fragmentos de cuadros del Museo Nacional del Prado, que está en Madrid. ¿Experimentan los protagonistas de los cuadros emociones positivas o negativas?[7]

[6] La enumeración de emociones básicas, así como el planteamiento de compleción de oraciones y algunos de los ejemplos de oraciones del segundo ejercicio han sido tomados de siguiente libro de Valores Éticos 1, pensado para alumnos que tienen como lengua materna el español en 1º ESO, pero que mediante la adaptación por medio de la metodología CLIL que aquí realizo, se ajusta perfectamente a los objetivos de esta programación didáctica de español urgente de nivel A1 (cfr. Martí Orriols y Prestel Alfonso, 2015)

[7] Las imágenes de los fragmentos de cuadros se han extraído de la web del Museo Nacional del Prado. A continuación, se presenta una relación de los autores, fechas y títulos de obras usadas en este ejercicio, así como de los enlaces donde puede encontrarse la ficha técnica de cada uno de los cuadros.

1. Juan Bautista Martínez del Mazo (s.f., s. XVII), *Diana cazadora* (copia de Rubens). https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/diana-cazadora/e63172fd-136b-4c2f-9eb6-057bbbd80d8e?searchid=3e2b1d55-0280-2ab1-04b3-c79d2e02f801
2. Francisco de Goya y Lucientes (1798), *Gaspar Melchor de Jovellanos*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/gaspar-melchor-de-jovellanos/e986896f-2db4-42b5-a318-5be5ac6305ce
3. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (h. 1638), *Marte (poker face).* https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/marte/ec55aa06-b32e-481e-8ea6-22deaf2e9a25?searchid=efa800b4-709e-4c0e-de24-dcf876978b34
4. Vecellio di Gregorio Tiziano (h. 1555), *Venus recreándose con el Amor y la Música.* https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-con-el-amor-y-la-musica/b36421df-4d51-43b6-911c-c0517377e48d?searchid=a56c9bb5-707b-78b2-54c3-09496d5e12fd
5. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1628-1629), *Los borrachos o El triunfo de Baco*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-borrachos-o-el-triunfo-de-baco/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-0f8ba913b3d8?searchid=19cbe150-1bd8-1734-277c-cbac19806743
6. Francisco de Goya y Lucientes (1814-1815), *Fernando VII con manto real*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fernando-vii-con-manto-real/1b46165d-1ef7-4399-8282-7056bb901ad9?searchid=35f3cffe-72d5-5333-7782-d0c74e191c3e
7. José de la Revilla Gironza (1838), *Caín y su familia después de la maldición divina*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cain-y-su-familia-despues-de-la-maldicion-divina/1cdcdb3f-ccd5-4474-86cd-f5a39f1bceb1?searchid=0ff0bcb0-e87f-7f0e-9d97-10aed5e9f6db

CUADRO	EMOCIÓN POSITIVA	EMOCIÓN NEGATIVA	EMOCIÓN NEUTRA

2. [Actividad de desarrollo, 30 minutos] Las emociones son "impulsos psicológicos que nos incitan a actuar de acuerdo con el modo en que evaluamos la realidad que nos rodea", "impulsos básicos que nos mueven a actuar". Asocia estas **emociones básicas** con los emoticonos que se proponen a continuación.[8]

alegría tristeza odio felicidad envidia

frustración placer vergüenza amor ira

[8] Las imágenes de los emoticonos han sido extraídas por medio de búsquedas en el siguiente link de google: https://www.google.com/search?q=emoticono&tbm=isch&ved=2ahUKEwjM2uuX2uj3AhWOQfEDHa9lB6EQ2-cCegQIABAA&oq=emoticono&gs_lcp=CgNpbWcQAzIECAAQQzIICAAQgAQQsQMyCAgAEIAEELEDMgUIABCABDIFCAAQgAQyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCAAQgAQyBQgAEIAEMgUIABCABDoGCAAQCBAeUOfQE1iX1BNgxNYTaAFwAHgAgAHsAYgBsgaSAQUwLjQuMZgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=J7iEYoyrJ46Dxc8Pr8udiAo&bih=741&biw=1064

3. [Actividad de consolidación, 20 minutos] Completa las siguientes oraciones utilizando una emoción básica.

Cuando he planeado una cita con el médico y no llego a tiempo porque pierdo el autobús siento _____ .

Cuando el burócrata de la oficina de empleo habla muy rápido y no entiendo la información siento _____.

Cuando mi profesor de español me regala un libro para niños porque sabe que voy a tener un hijo siento _____ .

Cuando veo que tratan mal a un inmigrante en la entrada de un hospital y no puedo hacer nada siento _____ .

Cuando oigo que en España puedo abortar con 16 años siento _____ .

Cuando me acaricio la tripa y el feto da una patada siento _____ .

Cuando a mi hermana en Francia las cosas les van mejor que a mí en España siento _____ .

Cuando me siento querido siento _____ .

Cuando doy un tropezón porque me pesa la barriga siento _____ .

4. [Actividad de desarrollo y ampliación, 30 minutos] Hemos aprendido los nombres de 10 emociones básicas, pero existen muchas más emociones, sentimientos y estados físicos y psicológicos. Amplía tu vocabulario y asocia las siguientes palabras con el emoticono correspondiente.

desesperación	preocupación	ensoñación	reflexión
desconfianza	miedo	alivio	tranquilidad
confusión	inocencia	sed	sueño
cansancio	hambre	confianza	rechazo
amenaza	respeto	agradecimiento	

5. [Actividad de desarrollo y ampliación, 30 minutos] Completa las siguientes oraciones utilizando las palabras del ejercicio 3.

Cuando no he comido en diez horas siento _____ .

Cuando ando en verano a las 3 de la tarde por la calle y no tengo una botella de agua siento _____ .

Cuando un vecino me llama "negra de mierda" cuando me ve en el portal siento _____ .

Cuando tengo que hacer papeles en las administraciones públicas y siempre falta alguno siento _____ .

Cuando pido al médico que hable más despacio en español y que repita la información y no lo hace siento _____ .

Si una persona me dice que matará a mi hijo si no le doy dinero, eso es una _____ .

Cuando he trabajado 10 horas, al llegar a casa por la noche siento _____ .

Cuando he pasado la noche en vela porque el feto se mueve demasiado, por la mañana siento _____ .

Cuando tengo muchas ganas de hacer pis y voy al baño siento _____ .

Cuando miro a mi hijo recién nacido, puedo ver su _____ .

Cuando un desconocido me pregunta mi dirección por la calle, siento _____ .

Cuando camino por la calle y un policía me pide la documentación siento _____ .

Cuando imagino cómo será mi vida con mi hijo, con trabajo, con dinero y con salud dentro de diez años, entro en estado de _____ .

Cuando analizo lo difícil que es encontrar un trabajo estable y bien pagado en España, hago una _____ .

Cuando tengo una ecografía y el ginecólogo me dice que el feto está bien, siento _____ .

Cuando mi médico me explica despacio y con claridad la información y la entiendo, siento _____ hacia el médico.

Cuando una persona me cede el asiento en el metro porque ve que estoy embarazada, siento _____ y _____ .

Cuando mi médico me informa y me dice la verdad sobre mis derechos reproductivos en el sistema sanitario español siento _____ .

Cuando voy a pedir información a una asociación y me dan muchos folletos llenos de información y direcciones siento _____ .

6. [Actividad de ampliación, 30 minutos] Los emoticonos nacieron en el siglo XVII con el pintor francés Charles Le Brun, que realizó un primer catálogo de las expresiones faciales humanas. Aquí puedes mirar una de sus conferencias sobre fisionomía, conservada en la Biblioteca Nacional de Francia: https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/19946/?offset=#page=28&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q= Busca aquellas páginas que tengan dibujos. ¿Puedes identificar en alguno de los dibujos las 8 emociones básicas del ejercicio 1?

EL APARATO REPRODUCTOR FEMENINO

7. [Actividad de inicio, 20 minutos] El aparato reproductor femenino tiene muchas partes. Busca las siguientes palabras en la sopa de letras.[9]

clítoris labios himen ovarios

útero vulva vagina

D	R	R	C	U	G	Ú	N	O	O	C	V	R	A	V	G	U	T	C
V	R	N	O	I	A	A	I	E	E	E	I	E	T	C	O	A	M	V
O	Ú	A	S	S	S	D	C	E	G	V	O	O	H	R	N	R	I	L
G	S	E	I	O	E	I	E	L	H	I	M	E	N	A	V	E	O	M
Y	R	N	L	R	O	A	T	P	Í	A	I	C	E	O	R	A	L	N
O	L	C	O	B	B	V	S	E	V	T	E	T	Ú	L	R	E	T	T
V	L	O	N	M	N	O	V	A	R	I	O	S	P	S	E	A	T	O
O	D	L	S	O	D	U	O	C	B	R	I	R	C	L	L	T	S	T
L	O	C	I	N	O	E	S	A	O	A	L	O	I	P	Q	B	G	O
V	M	E	A	I	V	V	S	O	Ú	G	S	I	N	S	S	N	R	O
E	H	Y	E	A	N	A	I	M	F	T	O	E	I	P	I	T	M	R
I	I	G	I	U	V	E	B	I	F	R	E	R	Ú	T	N	O	Z	T
E	A	O	O	L	M	M	O	O	N	N	Y	R	Í	R	E	B	T	P
H	O	O	U	M	T	S	O	L	Ú	N	S	U	O	L	L	R	R	Í
N	S	V	O	M	O	R	G	D	N	V	A	G	I	N	A	N	M	O
T	Ú	R	L	I	C	O	G	O	J	V	A	V	A	S	L	N	O	I
V	O	Z	B	S	D	N	D	A	S	C	G	N	A	S	E	R	Z	L
O	R	A	O	A	T	E	A	R	A	A	O	R	L	R	V	C	O	V
C	L	D	S	U	G	I	I	I	O	S	Ú	D	I	O	O	I	O	N

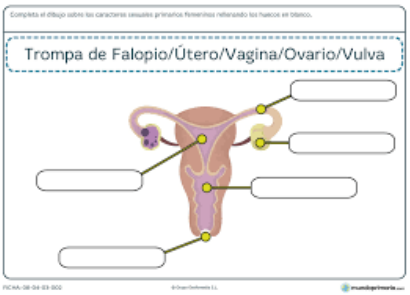
8. [Actividad de desarrollo, 20 minutos] El aparato reproductor femenino se compone de diversas partes. Unas partes son externas y visibles. Otras partes no se ven, porque están dentro del cuerpo. Para que puedas comunicarte más fácilmente con tu médico, vamos a aprender los nombres de cada una de estas partes en español.

[9] La sopa de letras se ha realizado gracias a la herramienta digital disponible en https://buscapalabras.com.ar/sopa-de-letras-de-aparato-reproductor-femenino_214.html (última consulta el 24 de mayo de 2022).

En primer lugar, vamos a aprender los nombres de las partes externas. ¿Puedes situar las siguientes palabras en este dibujo?[10]

monte de Venus	clítoris	uretra	abertura de la vagina
perineo	labios mayores		labios menores
himen	ano		

A continuación, vamos a aprender los nombres de las partes internas del aparato reproductor femenino. ¿Puedes situar las siguientes palabras en este dibujo?[11]



[10] El esquema externo del aparato reproductor femenino con nombres se encuentra disponible en el siguiente enlace https://www.reproduccionasistida.org/fertilidad-en-la-mujer/fertilidad-femenina-2/ (última consulta el 24 de mayo de 2022). El esquema externo del aparato reproductor femenino sin nombres se encuentra disponible en el siguiente enlace: https://www.mundoprimaria.com/recursos-ciencias-naturales/aparato-reproductor-femenino (última consulta el 24 de mayo de 2022).

[11] El esquema interno del aparato reproductor femenino se encuentra disponible en el siguiente enlace: https://www.mundoprimaria.com/recursos-ciencias-naturales/aparato-reproductor-femenino (última consulta el 24 de mayo de 2022).

Ahora, completa las siguientes oraciones.[12]

El _____ es un órgano que sirve para dar placer.

El feto se forma en el _____ .

La fecundación natural –sin intervenciones médicas como es, por ejemplo, la fecundación in vitro o el método ROPA- se produce cuando se unen un _____ y un espermatozoide.

Un parto natural se produce cuando un ser humano sale del útero por el _____ .

Los óvulos se producen en los _____.

La menstruación es la liberación de un _____ cada 28 días aproximadamente.

9. [Actividad de repaso y ampliación, 15 minutos] En algunos museos hay esculturas llamadas Venus anatómicas, como la que ves en la siguiente imagen. Esta escultura muestra una mujer embarazada y se encuentra en el Museo de Anatomía Javier Puerta de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid. ¿Qué emociones y sensaciones tienes cuando ves esta imagen?[13]

[12] Algunas de las siguientes frases se han tomado de la información disponible en la siguiente web de consulta sobre ciencias naturales: https://www.mundoprimaria.com/recursos-ciencias-naturales/aparato-reproductor-femenino.

[13] La fotografía de la Venus anatómica de una parturienta ha sido tomada del siguiente enlace: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Modelo-anatomico-de-la-parturienta-Museo-Anatomico-Javier-Puerta-Facultad_fig2_351382801 (última consulta el 24 de mayo de 2022).

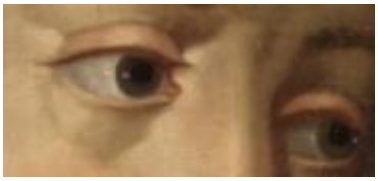
PARTES DEL CUERPO

10. [Actividad de desarrollo, 30 minutos] Vamos a aprender más partes del cuerpo. Coloca las siguientes palabras en la escultura.[14] El profesor te da una pista: la letra inicial de cada parte del cuerpo.

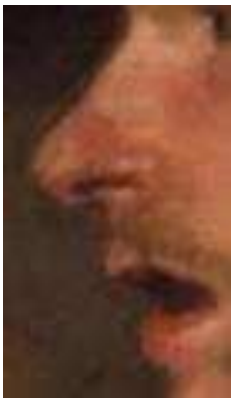
cabeza pie brazo mano pierna culo
ombligo cintura espalda cuello tobillo
pecho
axila pezón boca nariz ojo oreja

[14] La imagen de esta escultura del siglo XX sin título de Ignacio Asúnsolo Mason, conservada en el Museo Nacional de Arte de México, ha sido tomada del siguiente enlace: http://munal.emuseum.com/people/43/ignacio-asunsolo (última consulta el 24 de mayo de 2022).

11.[Actividad de desarrollo y ampliación, 30 minutos] Vamos a mostrarte algunos fragmentos de cuadros de la colección del Museo Nacional del Prado. ¿Cómo se llama la parte del cuerpo que se muestra? ¿Crees que esa parte del cuerpo pertenece a un hombre, a una mujer, a los dos o a ninguno de los dos?[15]

IMAGEN	PARTE DEL CUERPO	HOMBRE	MUJER
			

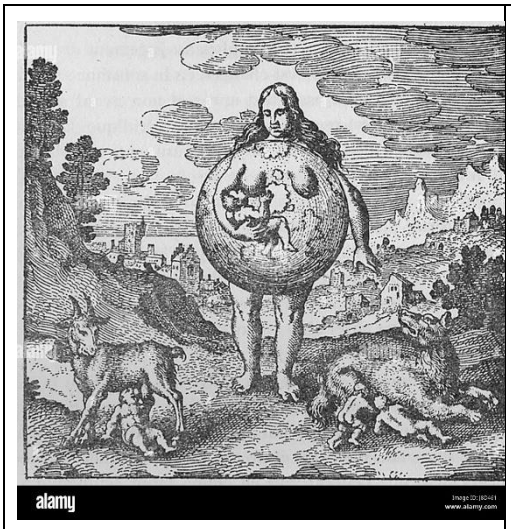
[15] Todas las imágenes de este ejercicio han sido extraídas de cuadros del Museo Nacional del Prado. A continuación, ponemos una relación de los títulos y autores de las obras de arte, así como del enlace en el que pueden encontrarse.
1. Felipe Ariosto (copia) (1634), *Jaime II el Justo, rey de Aragón*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jaime-ii-el-justo-rey-de-aragon/db14581b-efca-4e5f-b382-dd6bfa281d4f?searchid=75b304f7-5446-4c3e-fd09-f25ee78b2cbf
2. Matteo Bonuccelli (1652), *Hermafrodito*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hermafrodito/3ee302f2-2143-4b6e-aae9-68b3e3916612?searchid=dcc70272-896c-4db5-dd80-1a4ffc5d822c
3. Francisco de Goya y Lucientes (1777), *El quitasol.* https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-quitasol/a230a80f-a899-4535-9e90-ad883bd096c5?searchid=55e4b928-d7e5-cc3e-a747-773a946f6953
4. Jan Brueghel el Viejo (1606), *La Abundancia y los Cuatro Elementos.* https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-abundancia-y-los-cuatro-elementos/78f43e05-4bd7-4f3e-b6f7-6219e938c110?searchid=0a05e403-6b48-081c-b26a-7fc7418d2bd1
5. José de Madrazo y Agudo (1807), *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-muerte-de-viriato-jefe-de-los-lusitanos/c0d44a18-bef0-407c-befe-5f85ad56062e?searchid=3bc4ad57-d555-fcb2-c7e7-dd0efeaa7e1f 6. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1630), *La fragua de Vulcano*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fragua-de-vulcano/84a0240d-b41a-404d-8433-6e4e2efd21ab?searchid=c453c9c3-40a4-2b23-0e7b-2aba60128d0a
7. Pedro Pablo Rubens (Taller de) (1612-1615), *La muerte de Séneca*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-muerte-de-seneca/b067f605-a563-483b-8efe-4058a8338ea3?searchid=24c5bbde-b1ba-8f0c-829a-26d3b938eb6d

12. [Ejercicio de profundización, 30 minutos] Vamos a ver algunas obras de la historia del arte universal en que se tratan motivos relacionados con el embarazo. ¿Puedes identificar lo que sienten algunos de los personajes? Asimismo, el profesor te indicará partes del cuerpo de los personajes, ¿puedes decir el nombre de esas partes del cuerpo?[16]

[16] Las obras utilizadas en este ejercicio han sido extraídas de diferentes museos y exposiciones. A continuación, se presenta una relación de autores, fechas y obras, así como de los enlaces de los que se han tomado las imágenes.
1. Mario Giacomelli (1958), *Untitled (from Puglia)*. http://www.artnet.com/artists/mario-giacomelli/untitled-from-puglia-fznnPffE0yhYYoIvn_XlDw2
2. Stine Deja (2021), *Dawn Chorus [photography by Jacbo Friss-Holm Nielsen].* https://artviewer.org/stine-deja-at-vestjyllands-kunstpavillon/
3. Gottfried Helnwein (1996), *Epiphany I (Adoration of the Magi)*. https://hispano.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_125-Epiphany-I-Adoration-of-the-Magi
4. Michael Maier (1618), emblema del libro *Atalanta fugiens Oppenheim. https://www.alamy.es/imagenes/fugiens.html*
5. Georges de la Tour (vers 1638), *La Femme à la puce*. https://www.musee-lorrain.nancy.fr/fr/collections/les-oeuvres-majeures/la-femme-a-la-puce-61
6. Ángela García Codoñer (1973), *Morfologías [serie]*. https://ateneumanises.com/es/angela-garcia-codoner-valencia-1944/
7. Gustave Courbet (1866), *El origen del mundo*. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/
8. Eugene Delacroix (1835), *Les Natchez*. https://www.monopol-magazin.de/im-namen-des-vaters?utm_source=mpl_nl&utm_medium=mpl_nl&utm_campaign=newsletter
9. Bart Heynen (2021), fotografía del libro *Dads*. https://www.monopol-magazin.de/dads-bart-heynen-regenbogenfamilien-schwule-vaeter?slide=0

IMAGEN	EMOCIÓN	PARTE DEL CUERPO

EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Un embarazo humano suele durar 9 meses (38-40 semanas). Es importante que puedas planificar tu embarazo y las citas al médico. Para ello, necesitas conocer los días de la semana, las horas del día, los meses del año y los números (por lo menos hasta el 31). A continuación, encontrarás una serie de ejercicios para aprender a ubicarte en el espacio y el tiempo.

13. [Actividad de inicio, 20 minutos] En el calendario gregoriano el tiempo de un año (365 días) se divide en doce meses. Sitúa en orden los **meses del año** de 2021, poniendo su nombre en el siguiente calendario. El color del nombre coincide con el **color** del mes en el calendario.

agosto noviembre febrero mayo abril diciembre junio julio enero octubre marzo septiembre

14. [Ejercicio de desarrollo, 30 minutos] Los **días de la semana** son 7: **lunes**, **martes**, **miércoles**, **jueves**, **viernes**, **sábado** y **domingo**. Asimismo, puedes ver un listado con la escritura de los **números hasta el 40** (un mes puede llegar a tener 31 días y un embarazo suele durar 40 semanas). A continuación, lee estas frases en voz alta y sitúa la consulta médica subrayada en el calendario del ejercicio anterior.[17]

[17] Las frases del calendario de embarazo o gestograma, relacionadas todas con la planificación de la gestación, se han sacado del modelo facilitado por Natalben en el siguiente enlace: https://www.natalben.com/rueda-del-embarazo. La consulta de esta página puede ser apta para aprendientes de español de nivel B1-B2, pero para un nivel A1 se necesita hacer una adaptación curricular completa de la misma, ya que la página contiene demasiada información, gráficos y términos técnicos como para ser de utilidad de en este nivel de enseñanza-aprendizaje del español. Se ha tomado como modelo de fechas y consultas médicas el de la web, eliminándose aquellas citas que, por el nivel de dificultad explicativa que entrañan, al tener que tomar en consideración oraciones condicionales para determinados casos relativos a edad y grupos sanguíneos, resultaban demasiado complejas para un español urgente de nivel A1.

1 uno	11 once	21 veintiuno	31 treinta y uno
2 dos	12 doce	22 veintidós	32 treinta y dos
3 tres	13 trece	23 veintitrés	33 treinta y tres
4 cuatro	14 catorce	24 veinticuatro	34 treinta y cuatro
5 cinco	15 quince	25 veinticinco	35 treinta y cinco
6 seis	16 dieciséis	26 veintiséis	36 treinta y seis
7 siete	17 diecisiete	27 veintisiete	37 treinta y siete
8 ocho	18 dieciocho	28 veintiocho	38 treinta y ocho
9 nueve	19 diecinueve	29 veintinueve	39 treinta y nueve
10 diez	20 veinte	30 treinta	40 cuarenta

El viernes, 1 de enero de 2021, es el primer día de mi último período.

El jueves, 14 de enero de 2021, tiene lugar la concepción.

El viernes, 5 de marzo de 2021, acudo al médico para hacerme la analítica del 1er trimestre.

El miércoles, 24 de marzo de 2021, tengo cita en el médico para hacerme la 1ª ecografía.

El lunes, 17 de mayo de 2021, acudo al hospital a hacerme la 2ª ecografía.

El sábado, 19 de junio de 2021, voy al médico a hacerme la analítica del 2º trimestre.

El martes, 31 de agosto de 2021, acudo al médico para hacerme la analítica del 3er trimestre.

El viernes, 17 de septiembre de 2021, tiene lugar el parto.

15. [Ejercicio de desarrollo y repaso, 20 minutos] En **diálogo** con tu compañera de clase y utilizando el calendario, plantea y responde las siguientes **preguntas**.

- ¿Qué día **sales de cuentas**?

- Salgo de cuentas el _____ .

- ¿Cuándo es tu **cumpleaños**?

- Mi cumpleaños es el _____ .

- ¿Qué día te **quedaste embarazada**?

-Me quedé embarazada el _____ ./ No sé qué día me quedé embarazada.

- ¿Cuál fue el primer día de tu **última regla**?

- El primer día de mi última regla fue el _____ .

- ¿**Tienes hijos** o hijas? ¿Cuándo es el **cumpleaños de tu hijo** o hija?

- Tengo _____ . El cumpleaños de mi _____ es el _____ .

- ¿Has **abortado** alguna vez?

- No, no he tenido abortos./Sí, tuve un aborto en _____ .

-¿**Tienes pareja**? ¿Qué día es el **cumpleaños de tu pareja**?

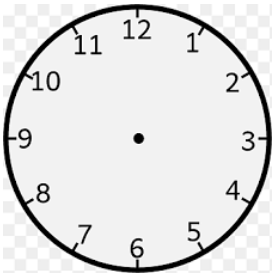
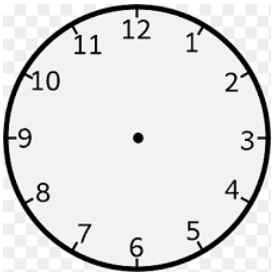
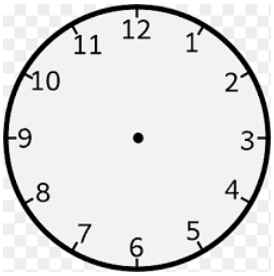
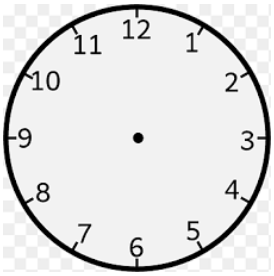
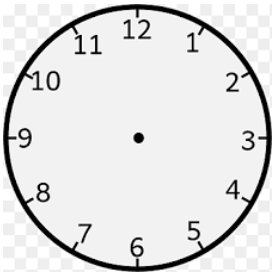
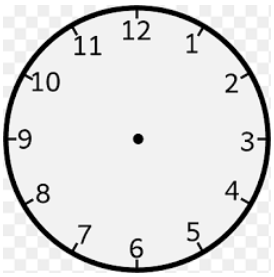
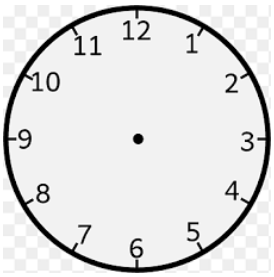
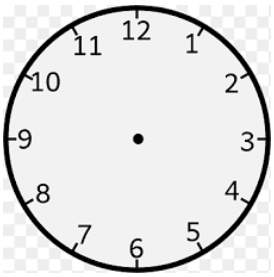
- No, no tengo pareja. / Sí, sí tengo pareja. Mi pareja se llama _____ y su cumpleaños es el _____ .

- ¿En qué **semana del embarazo** estás?

- Estoy en la semana _____ del embarazo.

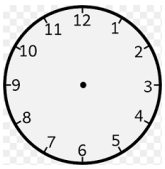
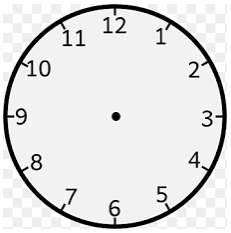
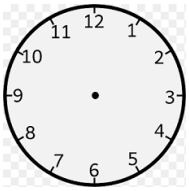
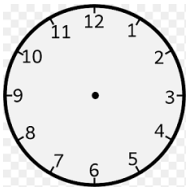
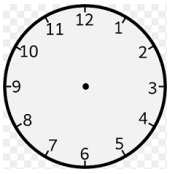
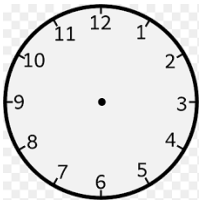
16. [Ejercicio de desarrollo, 30 minutos] El **día** tiene **24 horas**. Existen muchas maneras de decir la hora en español. Algunas son más fáciles y otras más difíciles. Si dices los números

cardinales que aparecen en el reloj te van a entender, pero también hay otras expresiones. A continuación, puedes ver un esquema básico para preguntar y dar la hora. Dibuja o escribe la hora en el reloj.[18]

- ¿Qué hora es? - Es la una. 	- ¿Qué hora es? - Son las ocho y cuarto. 	-¿Qué hora es? - Son las dos y media. 	- ¿Qué hora es? - Son las nueve menos cuarto. 
- ¿Qué hora es? - Son las trece horas. 	- ¿Qué hora es? - Son las cuatro quince. 	- ¿Qué hora es? - Son las diecisiete treinta. 	- ¿Qué hora es? - Son las veinte cuarenta y cinco. 

[18] El dibujo del reloj para los ejercicios ha sido extraído del siguiente enlace: https://www.pngegg.com/es/search?q=manecillas+del+reloj (última consulta el 27 de mayo de 2022).

16. [Ejercicio de desarrollo y repaso, 20 minutos] Permite a tu compañera de clase que marque las horas en el reloj. A continuación, completa las siguientes horas mirando el reloj.

- ¿Cuándo es la próxima cita, doctor? - El lunes, 8 de diciembre, a las _____ .	
- ¿A qué hora acudo el próximo miércoles, doctora? - A las _____ . - Tengo trabajo, no puedo acudir. ¿Puede darme una cita por la tarde? - Acude el jueves a las _____ .	 
- ¿Puedes venir en ayunas a la consulta el miércoles a las _____? - No, pero puedo venir el jueves. ¿A qué hora puedo acudir el jueves? - A las _____ .	
- Tengo hambre, doctor. ¿Qué hora es? - Son las _____ . ¿No has comido todavía? - No, pero he desayunado a las _____ . - ¿A qué hora te levantas por la mañana? - A las _____ .	 

EN EL CONSULTORIO MÉDICO

17. [Actividad de ampliación con el profesor, nivel A2+B1, 45 minutos] Test inicial médico. Antes de iniciar cualquier tratamiento sanitario, el médico te hará estas preguntas en la consulta. Los datos que aportes son de vital importancia, por lo que has de entender estas preguntas. Responde a las preguntas que puedas con ayuda del profesor de español.

1. ¿Tienes alguna **alergia** a **medicamentos**, **productos sanitarios** (betadine, látex, metales, cremas, etc.) o **alimentos**?

a) No, no tengo alergias.

b) No lo sé.

c) Sí, tengo alergia a _____

_____

_____

2. ¿Consumes **drogas** (alcohol, tabaco, cocaína, hachís, etc.)? ¿**Cuándo** consumes drogas (en fiestas, solo, en casa, por la noche, por la mañana, etc.)? ¿**Qué cantidad** consumes diariamente o semanalmente?

a) No, no consumo ninguna droga.

b) Sí, sí consumo las siguientes drogas: _____

_____.

Consumo esa droga _____

_____ .

Consumo todos los días/ una vez al día/ _____ veces al día/ una vez por semana/ _____ veces por semana.

3. ¿Has **estado embarazada** alguna vez?

a) Sí, sí he estado embarazada alguna vez.

b) No, no he estado embarazada alguna vez.

4. ¿Has tenido algún **aborto**?

a) Sí, sí he tenido algún aborto. He tenido _____ abortos.

b) No, no he tenido ningún aborto.

5. ¿Cuántos **hijos vivos** has dado a **luz**?

a) No he dado a luz a ningún hijo vivo.

b) Sí he dado a luz a _____ hijos vivos.

6. ¿Los **partos** han sido **eutócicos** (vaginales sin instrumentación) o **distócicos** (instrumentales con ventosa o palas/ cesárea)?

a) No he dado aún a luz.

b) Los partos han sido eutócicos.

c) Los partos han sido distócicos (_____).

7. ¿**Cuándo** has tenido la **última menstruación**?

La fecha de mi última menstruación es _____ .

8. ¿**Cómo** son tus **menstruaciones**?

a) Mis menstruaciones son regulares/ irregulares.

b) Mis menstruaciones son de mucha cuantía/ de poca cuantía.

c) Mis menstruaciones son dolorosas/ no son dolorosas.

d) Mis menstruaciones duran más de 5-7 días/ mis menstruaciones duran menos de 5-7 días.

9. ¿Tienes **factores de riesgo cardiovascular**?

a) No lo sé.

b) No, no tengo factores de riesgo cardiovascular.

c) Sí, tengo hipertensión y tomo el tratamiento _____.

d) Sí, tengo **diabetes** mellitus de tipo I o autoinmune/ de tipo II o degenerativa y tomo el tratamiento _____.

d) Sí, tengo **colesterol** y tomo el tratamiento _____.

e) Sí, he sufrido una **enfermedad del sistema cardiovascular**. Sufrí un infarto de miocardio/ embolia pulmonar/ ictus/ trombosis venosa en _____ y tomo el tratamiento _____

_____.

f) Sí, para prevenir **trombos o embolias** porque _____

_____

tomo el tratamiento _____

_____.

10. ¿Has tenido **enfermedades infecciosas graves**?

a) No lo sé.

b) No, no he tenido enfermedades infecciosas graves.

c) Sí, he tenido _____

en el año _____. No necesité ingreso hospitalario/ sí necesité ingreso hospitalario.

11. ¿Has tenido alguna **operación**?

a) No, no he tenido ninguna operación.

b) Sí, sí he tenido una operación de _____

_____ en el año _____ .

12. ¿Tienes alguna **enfermedad genética**?

a) No lo sé.

b) No, no presento ninguna enfermedad genética.

c) Sí, tengo _____ .

13. ¿Tus **familiares consanguíneos directos** (padres, abuelos, tíos, hermanos, hijos) tienen alguna **enfermedad genética**?

a) No lo sé.

b) No, no presentan ninguna enfermedad genética.

c) Sí, mi _____ tiene _____
.

14. ¿Tus **familiares directos consanguíneos** han **muerto** por alguna enfermedad o han sufrido algún tipo de **cáncer**?

a) No lo sé.

b) No.

c) Sí. Mi _____ murió de _____.

15. ¿Tomas algún **tratamiento médico**? ¿Desde cuándo y por qué?

a) No, no tomo ningún tratamiento médico.

b) Sí, tomo _____ desde _____ porque _____.

16. ¿Te han diagnosticado alguna **enfermedad mental** (depresión, ansiedad, trastorno bipolar, esquizofrenia, etc.)? ¿Tomas algún tratamiento?

a) No, no me han diagnosticado ninguna enfermedad mental.

b) Sí, me han diagnosticado _____ . No tomo ningún tratamiento/ tomo el tratamiento _____.

18. [Actividad de ampliación con el profesor, nivel A2+B1, 45 minutos] Si quieres quedarte embarazada y acudes al médico, eso es una **visita prenatal**. En la consulta el médico te hará las siguientes **preguntas**. Contesta las preguntas con ayuda del profesor.

1. Alimentación.[19]

- ¿Eres **vegetariana**?

a) No, no soy vegetariana.
b) Sí, soy vegetariana/ soy vegana.

- ¿Tienes alguna **restricción alimentaria** por religión, enfermedad o convicción?

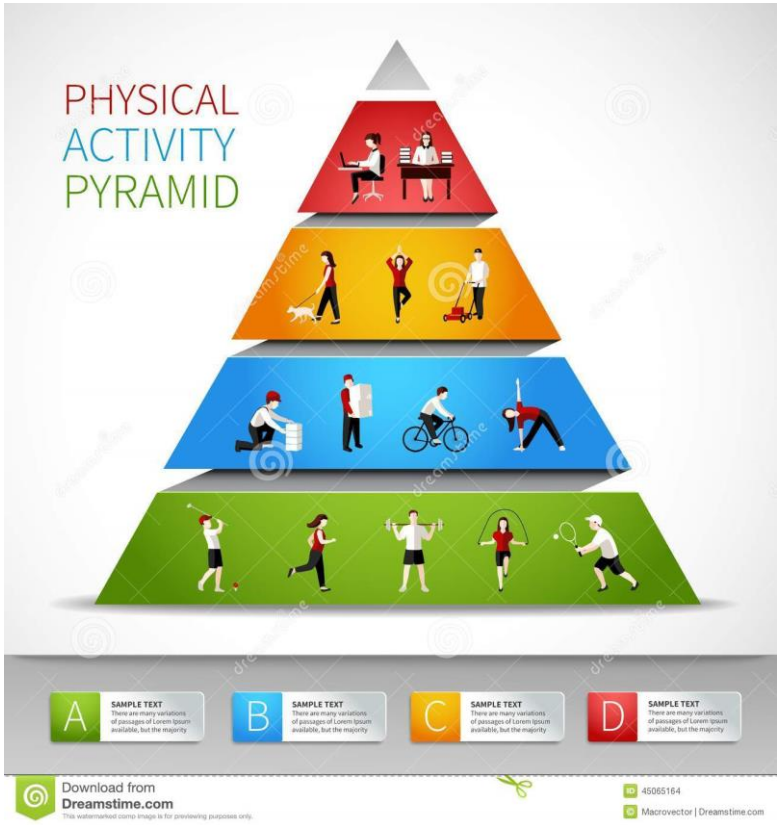
a) No, no tengo ninguna restricción alimentaria.
b) Sí, no como los siguientes alimentos:
_____
_____
_____.

- ¿Haces **ayuno**? ¿Con qué frecuencia?

a) No, no hago ayuno.
b) Sí, hago ayuno _____.

[19] La imagen de la pirámide alimentaria ha sido tomada del siguiente enlace: https://www.biosculpture.es/la-piramide-alimenticia-aprende-a-interpretarla/ (consulta el 27 de mayo de 2022).

2. Ejercicio físico[20]



- ¿Haces ejercicio físico?

a) No, no hago ejercicio físico.

b) Sí, si hago ejercicio físico.

- ¿Qué ejercicio físico haces y con qué frecuencia?

a) No hago ejercicio físico.

a) Hago _____y entreno _____ veces por semana.

b) Soy deportista profesional. Hago _____ y entreno _____ veces por semana.

[20] La imagen de la pirámide de la actividad física ha sido tomada del siguiente enlace: https://es.dreamstime.com/stock-de-ilustraci%C3%B3n-pir%C3%A1mide-de-la-actividad-f%C3%ADsica-infographic-image45065164 (última consulta el 27 de mayo de 2022).

3. Peso y talla

- ¿Cuánto pesas?

Peso _____ kilos.

- ¿Cuánto mides?

Mido _____ centímetros.

4. Abortos y embarazos

- ¿Es la primera vez que intentas quedarte embarazada?

a) No, no es la primera vez que intento quedarme embarazada.
b) Sí, es la primera vez que intento quedarme embarazada.

- ¿Has tenido algún embarazo antes?

a) No, no he tenido ningún embarazo antes.
b) Sí, he tenido antes _____ embarazos.

- ¿Has tenido anteriormente abortos naturales o por decisión voluntaria?

a) No, no he tenido abortos.
b) Sí, he tenido _____ abortos.

5. Medicamentos

- ¿Tomas medicamentos?

a) No, no tomo medicamentos.
b) Sí, tomo _____ .

7.3.Anexo III

Panel I. Génesis

1. Anónimo. (h. 663-332 a.C.). *Figurin de Isis allaitant* [escultura]. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010006337

2. Courbet, Gustave. (1866). *L'Origine du monde* [óleo sobre lienzo]. https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lorigine-du-monde-69330 (El origen del mundo)

3. Sorolla y Bastida, Joaquín. (1895). *Madre* [óleo sobre lienzo]. https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/exposicion/exposiciones-temporales.html (Sorolla)

4. Duncan, Isadora. (h. 1923). *Mother* [coreografía/coreología]

http://www.isadoraslegacy.com/mother.html

5. Grotius. (1600). Virgo y Lacteus en *Syntagma Arateorum* [dibujos/emblemas en libro]

https://books.google.es/books?id=aRFQAAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

http://www.atlascoelestis.com/grotius%20prima%20pagina1.htm

6. Hevelius, Johannes. (1690). *Atlas del firmamento* [dibujos].

https://stars.lindahall.org/hev.htm

7. Rubens, Peter Paul. (1636-1638). El origen de la Vía Láctea [óleo sobre lienzo, salto cuántico Stabat Mater]

https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nacimiento-de-la-via-lactea/c7369ad2-f0ae-4d5d-bb23-21f51bd3283c

8. Tintoretto. (h. 1580). El origen de la Vía Láctea [óleo sobre lienzo]

https://www.lacamaradelarte.com/2020/09/origen-de-la-via-lactea.html

9. NASA. (varios años). Fotos de la Vía Láctea [fotografías]

https://imagine.gsfc.nasa.gov/science/objects/milkyway1.html

10. Anónimo (s.f.). Nut [papiro].

https://www.ancient-origins.es/noticias-general-mitos-leyendas/la-diosa-nut-madre-los-dioses-reina-los-cielos-el-antiguo-egipto-003906

11. Anónimo. (presentada en 1531 por Juan Diego). Virgen de Guadalupe [pintura].

https://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Guadalupe_(M%C3%A9xico)#/media/Archivo:1531_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Guadalupe_anagoria.jpg

12. Canteros masones. (s.f., aproximadamente gótico). Techo de la Catedral de Notre Dame en París [arquitectura, diseño de interiores, pintura, etc.]

https://wallhere.com/es/wallpaper/939922

13. Nestle (1935), anuncio y fotografía de guerra [la leche en polvo fue creada por Osip Krichevsky en 1802].

de_alimento_ruiz(1).pdf [catalogación del anuncio en revista de universidad, cfr. p. 279 y 280]

https://www.nestle.ch/fr/nestlesuisse/histoire [publicidad histórica de Nestle en 1878]

https://empresa.nestle.es/es/sobre-nestle/nestle-en-espana/historia/1930-1949 [leche materna de posguerra Nestlé, también llamada Pelargón]

14. Homo sapiens sin nombre. (s.f.). Biberones prehistóricos [fotografía del National Geographic]

https://www.ngenespanol.com/descubrimientos/hallan-biberones-de-la-prehistoria-con-leche-de-rumiantes/

15. Linneo, Carlos. (1761). Frontispicio con Diana Polimastos del libro *Fauna Svecica* [dibujo]
https://www.biodiversitylibrary.org/item/100333#page/10/mode/1up

16. Rousseau, Jean Jacques. (1762). Frontispicio de Tetis sumergiendo a Aquiles en el libro *Emilio* [dibujo de la primera edición de 1762]

https://www.biografiasyvidas.com/obra/emilio.htm

17. Pasteur, Louis. (1879). Registros de laboratorio y diversos cuadernos [cuaderno con dibujos]

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90800950/f27.item

18. García Martínez, Juan. (1862). Manifestación del rey don Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano [óleo sobre lienzo, se escoge esta obra por el personaje, relacionado con la historia de la inseminación artificial].

https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/manifestacion-del-rey-don-enrique-iv-de-castilla/327c4a9c-2c03-4bb8-9fc0-1bc1ff3d1637?searchid=5f40a9b0-e917-8326-902f-6e49a60eba8a

19. Skinner, Burrhus Frederic. (1945). Cuna [fotografía de la revista Ladies Home Journal].

https://www.psyciencia.com/la-cuna-de-skinner-el-invento-que-lo-persiguio-por-el-resto-de-su-vida/

20. Artesano anónimo/Donación de Concepción Farto en 1969 (s.f.)., Cuna [cartel].

https://www.leoncultural.com/evento/la-cuna-o-brazo-pieza-del-mes-en-el-museo-etnografico-provincial/

21. Köllwitz, Kate (1937-39), *Mutter mit totem Sohn* [escultura].

https://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3561353-3558930-neue-wache.html

https://www.kollwitz.de/bronzeplastik-pieta

22. Francesco, Piero della (h. 1492), Madonna della Misericordia [témpera sobre tabla y óleo]

https://es.zenit.org/2016/07/18/la-misericordia-en-el-arte-maria-que-nos-cubre-con-su-manto/

23. Eisenstein, Sergei (1925), El acorazado Potemkin [escena de película]

https://www.youtube.com/watch?v=8QhmCRFsj6k

7.4.Anexo IV

Tabla con los seis estadios en el plan de implementación de la metodología CLIL basada en Coyle, Hood y Marsh (2010) (cfr. England et al., 2010: s.p.)

ESTADIO	TAREA DE IMPLEMENTACIÓN
1. Visión	Delimitación de los objetivos globales a desarrollar en la programación didáctica
2. Contexto	Consideración de las condiciones materiales que encontraremos en el aula y el alumnado para desarrollar los objetivos específicos y crear materiales didácticos ateniendo a las necesidades concretas del proceso de enseñanza-aprendizaje que podamos de antemano conocer. Es decir, se trata de generar una matriz de objetivos que se pueda corregir y/o ampliar en el posterior nivel cuatro de planificación docente.
3. Planificación de la unidad didáctica	Para desarrollar cada uno de los apartados de la programación didáctica (destinatarios, objetivos, competencias, destrezas, contenidos, metodología, estrategias, dinámicas/agrupamientos, desarrollo de las actividades, evaluación) se atenderán los cuatros ejes de articulación del andamiaje CLIL: contenido, cognición, comunicación y cultura.
4. Preparación	Consideraciones sobre la necesidad de eliminar, adaptar y/o ampliar materiales didácticos atendiendo al curso específico que nos encontremos (edad, nivel, idioma materno, bagaje sociocultural, número de alumnos, materiales disponibles en el aula, tiempo de lección, duración del curso, intereses del alumnado, etc.).
5. Monitorización y evaluación	Verificación y examen de la evolución en el aprendizaje y la utilidad y efectividad de las herramientas didácticas creadas y empleadas.
6. Reflexión e investigación/indagación	Teniendo en consideración los problemas hallados en el nivel 5, se procederá a un estudio e investigación posteriores para la corrección, ampliación y mejora de los materiales a corto y largo plazo.

7.5.Anexo V

Tabla con las preguntas fundamentales de las cuatro Cs del método CLIL. Estas son una transcripción prácticamente literal y reescritura, con licencias de mejora en la explicación y especificidad en su traducción del inglés al español, de las presentes en Coyle, Hood y Marsh (2010) y England y Torres Vedras (2010).

CONTENIDO ¿En qué contenidos va a centrarse la programación didáctica? ¿Qué resultados de aprendizaje se esperan en el alumnado una vez ejecutada la programación didáctica?	COGNICIÓN ¿Qué tipo de habilidades de pensamiento se requieren a la ahora de suscitar el interés del alumnado teniendo en cuenta su nivel de idiomas y su conocimiento de la materia?
COMUNICACIÓN ¿Cuáles van a ser los elementos principales de comunicación atendiendo al nivel del alumnado en la lengua meta y los objetivos que se persiguen (palabras, frases hechas, estructuras, lenguaje con sesgo de género, frases descriptivas/ analíticas/expresivas/técnicas, estructuras de confirmación/ disentimiento de información, uso de lenguaje oral o escrito)?	CULTURA ¿Qué tipo de contenidos culturales se han de facilitar para evitar la endoculturación y potenciar la competencia intercultural del alumnado haciéndolo escapar del solipsismo del yo personal?

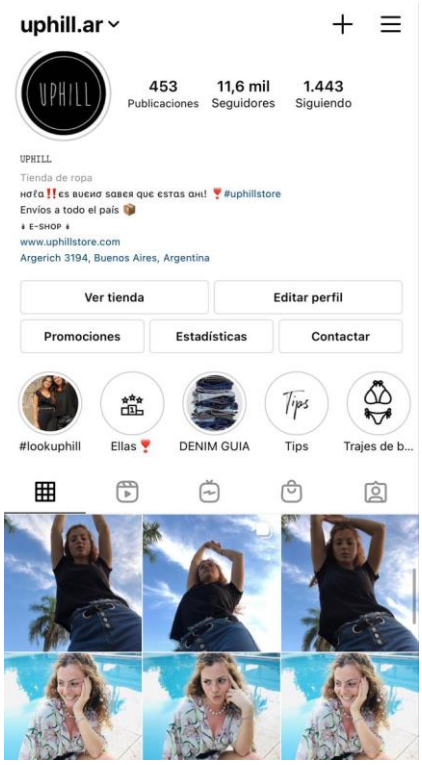
7.6.Anexo VI

Habilidades de comunicación y habilidades cognitivas a lo largo del currículo en la metodología CLIL presente en Cambridge Assessment English (2019:12-13)

"HABILIDADES DE COMUNICACIÓN A LO LARGO DEL CURRÍCULO	"HABILIDADES COGNITIVAS A LO LARGO DEL CURRÍCULO
Incluyen características como las siguientes: • expresar acuerdo o desacuerdo • plantear preguntas • clarificar/reformular lo que se ha dicho • comparar y contrastar • describir causa y efecto; diagramas; imágenes; un proceso • evaluar el propio trabajo y el de los demás • expresar ideas • dar ejemplos, información, razonamientos/argumentos • plantear hipótesis • enseñar/ instruir (a alguien) • interpretar datos • justificar respuesta y opiniones • persuadir • hacer una predicción • proponer soluciones; presentar un trabajo • exponer hechos y opiniones • sugerir cambios e ideas." (Cambridge Assessment Center, 2019: 12-13)	Se enumeran a continuación los seis principales procesos cognitivos, a los cuales se asocian verbos y ejemplos de actividades que desarrollan tales habilidades de pensamiento. • Recordar: reconocer, evocar (actividades: etiquetar, enumerar, identificar, emparejar, nombrar, recitar, deletrear, exponer hechos, narrar) • Comprender: explicar, interpretar (actividades: clasificar, comparar, definir, describir, pintar/esquematizar, dar ejemplos, ordenar, predecir, secuenciar, traducir) • Aplicar: realizar, hacer (actividades: calcular, experimentar, descubrir, entrevistar, preparar, presentar, investigar, mostrar) • Analizar: examinar, razonar (actividades: analizar, elegir, decidir, deducir, examinar, argumentar, justificar, mostrar la diferencia entre, resolver/solucionar) • Evaluar: evaluar, valorar (actividades: concluir, considerar, dar una opinión, juzgar, probar, calificar/clasificar, recomendar) • Crear: hacer, producir (actividades: construir, cambiar, componer, crear, diseñar, imaginar, inventar)" (Cambridge Assessment Center, 2019: 13)

7.7.Anexo VII

Imagen dialéctica con panel warburguiano (Warburg, 2010) y página de Instagram[21]



[21] Las imágenes del panel II y la página de Instagram se han tomado de los siguientes enlaces: https://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672743_740215.html y https://ar.pinterest.com/pin/797911258979299399/ (última consulta el 17 de junio de 2022).

7.8.Anexo VIII

Sala de lectura con paneles, Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg (Warburg, 2010, p. IX)[22]

[22] La imagen se ha tomado del siguiente enlace: https://www.alamy.es/el-atlas-mnemosyne-en-la-sala-de-lectura-de-la-kunstwissenschaftliche-bibliothek-warburg-museo-warburg-institute-archive-londres-image212360040.html (última consulta el 17 de junio de 2022).

7.9.Anexo IX

BOCETO DE GUÍA DEL DR. IGNACIO MATEOS DE MANUEL

DATOS INICIALES

Antes de iniciar cualquier consulta médica o sanitaria, sobre todo si se es inmigrante y no hay datos médicos previos del paciente en el sistema de salud español, o si no se habla el idioma, hay unos datos importantes que van a ser necesarios siempre que se vaya al médico (de cualquier tipo, bien médico de familia o especialista) o al enfermero (bien en el centro de salud o en el hospital). Estos datos son de vital importancia a la hora de poner cualquier tipo de tratamiento o de valorar opciones terapéuticas individualizadas para cada paciente, y son los siguientes.

- ¿Tiene el paciente alguna alergia a algún medicamento, producto sanitario (betadine, látex, metales, cremas, apósitos adhesivos, contrastes para pruebas de imagen…) o alimento?
- ¿El paciente presenta hábitos tóxicos (alcohol, tabaco, drogas recreativas…) y que cantidad consume diariamente o semanalmente?
- Si el paciente es una mujer, ¿ha estado embarazada alguna vez? ¿Ha tenido algún aborto? ¿Cuántos hijos vivos ha dado a luz? ¿Los partos han sido eutócicos (vaginales sin instrumentación) o distócicos (instrumentales con ventosa o palas, o cesárea)? ¿Cuál es la fecha de la última menstruación? ¿Son las menstruaciones regulares, de mucha cuantía, dolorosas o no, duran más o menos de 5 a 7 días?
- ¿El paciente presenta factores de riesgo cardiovascular? Estos son los siguientes:
    - Padecer hipertensión (y qué tratamiento toma para ello);
    - padecer diabetes mellitus (azúcar alto) y de qué tipo (tipo I o autoinmune, o tipo II o degenerativa) y qué tratamiento tiene pautado para ello (medicación oral mediante pastillas o si se pincha insulina, si tiene sensor de glucosa con reservorio y bomba de infusión, etc.);
    - padecer dislipemia (colesterol o triglicéridos altos, y si toma algún tratamiento para ello);

    - si el paciente ha sufrido enfermedades del sistema cardiovascular previamente (infarto de miocardio, embolia pulmonar, ictus, trombosis venosa, etc.); cuándo se produjeron y cómo está siendo tratada;
    - si el paciente está tomando medicación anticoagulante o antiagregante (para evitar que se formen trombos o embolias) y por qué motivo.
- ¿Qué enfermedades infecciosas o graves ha tenido el paciente previamente? ¿Han requerido ingreso hospitalario? ¿Cuándo se produjeron?
- ¿Ha sido el paciente operado de algo? ¿Cuándo?
- ¿El paciente presenta alguna enfermedad genética? ¿Sus familiares consanguíneos directos (padres, abuelos, tíos, hermanos, hijos) presentan alguna enfermedad genética?
- ¿Los familiares directos consanguíneos del paciente han muerto por alguna enfermedad o han sufrido algún tipo de cáncer?
- ¿El paciente ha sido vacunado y de qué enfermedades?
- ¿Qué tratamiento médico (pastillas, rehabilitación, fisioterapia, etc.) está tomando el paciente? ¿Desde cuándo? ¿Por qué motivo lo está tomando?
- ¿El paciente ha sido diagnosticado alguna enfermedad mental (trastornos depresivos, de ansiedad, trastorno bipolar, esquizofrenia, etc.) y cómo está siendo tratado? Esto es de especial importancia en mujeres embarazadas o que quieran quedarse embarazadas.

En los casos de pacientes recién llegados, es muy útil para los trabajadores sanitarios que aporten un documento, a ser posible traducido al español, con todos estos datos, sobre todo si es la primera vez que acuden al médico en España.

Todos estos datos son especialmente importantes en las mujeres embarazadas o en las mujeres que quieren quedarse embarazadas, pues la fisiología de dichos pacientes es diferente a la de las mujeres no embarazadas. Asimismo, la mayoría de medicamentos son perjudiciales para el feto, pudiendo afectar al desarrollo del bebé y a que puedan aparecer enfermedades o malformaciones físicas.

Una vez respondidas todas estas preguntas, vamos a pasar a centrarnos en la mujer embarazada o que quiere quedarse embarazada.

PRIMERA VISITA: VISITA PRENATAL

Vamos a partir del siguiente supuesto: la paciente quiere quedarse embarazada y esta sería la primera visita al médico, previa al embarazo. Han de tenerse en cuenta las siguientes cuestiones:

- Alimentación: ¿la paciente es vegetariana? ¿Tiene alguna restricción alimentaria por religión, enfermedad o convicción? Con el Ramadán, por ejemplo, debería evitarse el ayuno prolongado en pacientes embarazadas o que están intentando quedarse embarazadas.
- Ejercicio físico: ¿la paciente hace ejercicio físico y en qué medida? ¿Es deportista profesional?
- Peso y talla: es necesario hacer un control de peso durante el embarazo, pues lo normal es aumentar 1 kilogramo de peso mensual durante el embarazo y 2 kilogramos extras (hasta aproximadamente 11 kilogramos). Si la paciente aumenta más de peso, habrá que encontrar la razón, pues puede ser debido a la madre o debido al feto (que sea más grande lo normal).
- ¿Es la primera vez que intenta quedarse embarazada? ¿Ha tenido algún embarazo antes? ¿Han existido abortos previos, naturales o por decisión voluntaria?
- ¿Qué medicación está tomando la paciente? Hay medicamentos que habrá que suspender o cambiar por otros por el riesgo de desarrollo de malformaciones fetales, y otros que, aunque constituyan un riesgo importante para el desarrollo fetal, no se podrán suspender (por ejemplo, medicación para el tratamiento de la epilepsia).

Es necesario conocer el calendario vacunal de la paciente, ya que hay enfermedades que tienen vacuna disponible y, en caso de no estar vacunada (no todos los países tienen el mismo calendario vacunal ni tienen acceso a las vacunas), se deberán administrar. Es posible que, en algunos casos, se recomiende retrasar la gestación por este motivo, pues puede ser necesario vacunar a la paciente antes del embarazo.

Se debería realizar una analítica para conocer los valores de diversas proteínas y hormonas, así como la presencia de enfermedades tiroideas, anemia y niveles de hierro, niveles de ácido fólico, vitaminas, etc. En la mayoría de los casos se iniciará una medicación preventiva previa al inicio de la gestación para que los niveles de hormonas y vitaminas sean los adecuados,

pues son de vital importancia en el desarrollo del tubo neural (sistema nervioso central y periférico).

Es importante recalcar que la mayoría de problemas —riesgo de aborto, enfermedades y malformaciones fetales— ocurren en el primer trimestre, sobre todo durante el primer mes y medio de gestación, en el que la paciente aún no sabe que está embarazada, por lo que la planificación y las precauciones son muy importantes para el buen desarrollo del embarazo.

Será recomendable una visita a la matrona (enfermera especializada en obstetricia y ginecología) para hacer una valoración del cuello del útero y una citología (toma de muestras del cuello uterino).

En caso de llevar un tiempo intentando quedarse embarazada o de haber sufrido tres o más abortos previos, se derivará a la paciente a la unidad de ginecología del hospital de referencia para valoración y petición de pruebas complementarias. El motivo es que la imposibilidad de quedarse embarazada puede producirse por muchos factores distintos, tanto físicos como medicamentosos o genéticos, y pueden ser debidos a cualquiera de los dos progenitores. Por ello, habría de valorarse a ambos progenitores en Consulta de Fertilidad, dependiente generalmente del Servicio de Ginecología y Obstetricia.

PRIMERA CONSULTA: ¿PUEDO ESTAR EMBARAZADA?

Siempre que acuda a un servicio médico o a realizarse alguna prueba médica y crea que puede estar embarazada, es imprescindible notificarlo para evitar, si fuese posible, la realización de pruebas o la administración de medicamentos que pudiesen poner en riesgo la salud del feto. También es fundamental tener en cuenta este factor a la hora de tomar decisiones informadas sobre el tratamiento de la paciente.

Tienes un retraso en la menstruación y podrías estar embarazada. ¿Ahora qué tengo que hacer?, te preguntas. Lo primero es ir a la farmacia y comprar un test de embarazo para comprobarlo. Es posible que incluso estando embarazada el test no haya tenido tiempo de volverse positivo, por lo que es importante esperar a tener un retraso menstrual de 10-15 días antes de realizarse el test de embarazo. El test de embarazo consiste en orinar en un bote y coger una muestra con una pipeta que hay que depositar en el orificio destinado a ello del test de embarazo. Se han de seguir las instrucciones acerca del tiempo que hay que esperar para

valorar el test como positivo o negativo. También ha de tenerse en cuenta el modo de positivización del test (no todos los test son iguales). Si tienes dudas, pide cita con tu médico de familia en tu centro de salud del área donde resides.

Si el test es negativo —puede ser que no haya pasado suficiente tiempo para que se positivice (normalmente 10-15 días de retraso menstrual)—, habría que repetirlo de nuevo pasados unos días, tomando las precauciones adecuadas como si se estuviera embarazada. Si se mantiene negativo, no pasa nada, los retrasos menstruales ocurren y hay veces que no son debidos a ninguna enfermedad, sino a la fisiología normal del cuerpo humano femenino.

Si el test es positivo, ¡enhorabuena!, está usted embarazada. En este caso existen dos opciones: seguir adelante con el embarazo o decidir interrumpirlo de forma voluntaria.

Sobre la Interrupción Voluntaria del Embarazo existe una ley al respecto (Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo; https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2010-3514), y en este caso es importante seguir los pasos indicados por su médico de familia y evitar acudir a profesionales no cualificados para realizar dichos procedimientos.

Si decide seguir adelante con el embarazo, será necesario realizar un control periódico. Este consistirá en analíticas sanguíneas, controles médicos con el especialista hospitalario (ginecólogo) y con el médico de familia en el centro de salud, controles con enfermería, controles con la matrona, controles ecográficos y sonográficos; todo ello para asegurar que el embarazo sigue su curso de forma normal y no aparecen problemas asociados tanto en la madre como en el feto.

En esta primera etapa del embarazo la paciente tiene frecuentes dudas, sobre todo si es primípara (no ha estado embarazada previamente). Además de la alegría que se puede sentir al recibir esta noticia, también pueden aparecer sentimientos de miedo. Una cosa importante es no automedicarse nunca, pues como hemos dicho previamente, hay muchos fármacos que pueden hacerle daño al feto; por lo tanto, que la administración de un fármaco, aunque sea un analgésico (medicación para el dolor) vaya siempre precedida de una consulta con su médico.

Es de vital importancia en esta fase del embarazo entender que hay muchas cosas que pueden salir mal, por lo que es posible que el embarazo finalice de forma prematura en aborto

espontáneo. Si estando embarazada aparece un sangrado vaginal acompañado o no de dolor en la región inferior del abdomen, es necesario acudir al Servicio de Urgencias del Hospital más cercano.

El embarazo empieza a contabilizarse desde la fecha de la última menstruación, y dura aproximadamente 40 semanas (entre 37 y 42 semanas es la normalidad).

Algunas preguntas frecuentes en esta etapa son las siguientes:

- "¿Puedo mantener relaciones sexuales estando embarazada?" Sí, aunque se deben evitar relaciones sexuales agresivas.
- "¿Es necesario tomar alguna medicación?" En España, la mayoría de protocolos prenatales y para el embarazo incluyen la administración de medicación oral como suplementos vitamínicos, de ácido fólico y de iodo, para asegurar el correcto desarrollo del feto. En algunos casos es necesario aumentar la dosis o administrar medicación extra.
- "Vomito mucho, ¿es algo normal?" Sí, el cuerpo humano femenino cambia para adaptarse a la nueva situación fisiológica, y muchas funciones corporales van a verse alteradas; la gran mayoría de forma reversible tras la finalización del embarazo y nacimiento del menor.
- "Tengo mucho calor, ¿es normal?" Sí, los requerimientos energéticos aumentan durante el embarazo y el mayor gasto energético produce un aumento de calor corporal.
- "Estoy muy cansada." Eso también es normal, a mayor gasto energético, mayor cansancio va a tener el cuerpo de la mujer embarazada. Por esta razón es importante llevar una dieta equilibrada con alto aporte proteico.
- "¿Puedo hacer ejercicio?" Sí, es recomendable hacer ejercicio, pero debe ser un ejercicio aeróbico de mantenimiento, como puede ser andar, deportes suaves como yoga o pilates, y siempre intentando evitar el ejercicio intenso y excesivo en las horas de mayor calor del día.
- "¿Qué puedo comer?" Se puede comer cualquier alimento, pero en el caso de la carne o del pescado, deben haber sido cocinados previamente, evitando así las carnes y pescados crudos. También es importante lavar bien la verdura y la fruta antes de su consumición.

- "¿Se va a resentir mi figura? ¿Qué puedo hacer para evitar que me salgan estrías por el aumento de peso del embarazo?" Sí, el cuerpo femenino cambia con el embarazo. Aumenta el tamaño de las mamas, aumenta el perímetro de las caderas, aparecerán cambios de pigmentación en la piel, pudiendo inflamarse y oscurecerse la región vulvar o aparecer una línea oscura en el abdomen (línea alba). También pueden aparecer más pecas o aumentar de tamaño algunos lunares. Todos estos cambios son progresivos (no aparecen de un día para otro) y generalmente desaparecen tras el parto y el puerperio (periodo de aproximadamente mes y medio tras haber dado a luz). No obstante, algunos cambios corporales pueden mantenerse. Para evitar la aparición de estrías es útil la aplicación de vaselina líquida o aceite de almendras en el cuerpo tras la ducha.

CONTROL DEL PRIMER TRIMESTRE DEL EMBARAZO

En el embarazo se realiza un control médico y con la enfermera matrona cada 12 semanas aproximadamente, y todos ellos requieren de una analítica sanguínea y de orina, peso y tallaje, entrevista clínica, y realización de ecografía abdominal. También pueden realizarse controles mediante sonografía. En casos de mujeres mayores de 35 años puede ser necesario realizar exámenes y controles adicionales, pues a partir de los 35 años se considera que el embarazo es un embarazo de riesgo.

Es necesario realizar una analítica aproximadamente a la semana 10 de la fecha de última menstruación. Ha de ser una analítica completa con despistaje de enfermedades de transmisión sexual, estudio de anemia, estudio tiroideo, estudio de vitaminas y ácido fólico. En mujeres mayores de 35 años además la analítica incluirá un despistaje de diabetes gestacional, que en caso de ser positivo requerirá de medicación y cambios de alimentación para evitar lo que se conoce como macrosoma fetal (feto muy grande).

En algunos casos, se pueden tener todos los síntomas de estar embarazada, e incluso dar positivo en el test de embarazo y analíticamente parecer que se está embarazada, pero pueden ser otras causas, como el embarazo psicológico y la mola hidatiforme. Ambas enfermedades deben ser tratadas por el especialista en el hospital.

Es muy importante recordar que, durante el embarazo, no es recomendable el consumo de alcohol, drogas recreativas o tabaco. Toda la medicación deberá ser supervisada por un médico, pues fármacos tan comunes como el ibuprofeno (analgésico antiinflamatorio) son muy perjudiciales para el feto y pueden acarrear problemas graves, incluso aborto.

Otra cosa a tener en cuenta son las infecciones del tracto urinario ("infecciones de orina"). Comienzan con molestias al orinar y sensación de quemazón en la uretra y zona vulvar. Normalmente en las mujeres las infecciones de orina no revisten gravedad. No obstante, aunque en las embarazadas la mayoría no revisten gravedad, es necesario realizar una analítica de orina con urocultivo (hay que orinar en un bote proporcionado por el médico) tras finalizar el tratamiento antibiótico para asegurarnos que la infección ha sido tratada con éxito. En caso de quedar restos de la infección tras el tratamiento, el urocultivo (cultivo microbiológico de la orina para conocer las bacterias causantes de la infección) nos dará las pautas antibióticas a seguir, y es probable que sea necesario un segundo tratamiento antibiótico.

Una pregunta frecuente en consulta médica en el primer trimestre del embarazo es el cambio de consistencia y de olor de las secreciones vaginales, pues durante el embarazo se acidifica el pH vaginal. Esto conlleva que la ropa interior puede mancharse y que aparezca un olor y una textura diferentes del flujo vaginal. También hay un cambio hormonal importante y es posible que la paciente note cambios de humor importantes que pueden afectar a la vida diaria y a la vida sexual con la pareja.

Lo más importante a reseñar del primer trimestre de embarazo es el riesgo de aborto, que es cuando es más alto durante todo el embarazo. Ante cualquier dolor agudo en la zona del bajo vientre o aparición de sangrado vaginal, aunque sea mínimo, es importante acudir de forma presencial al médico para una valoración física.

CONTROL DE SEGUNDO TRIMESTRE DE EMBARAZO

El control del segundo trimestre de embarazo es el mismo que en el primer trimestre, salvo que a todas las embarazadas deberá de hacérsele un despistaje de diabetes gestacional como el que se realizó en el primer trimestre a las mujeres mayores de 35 años.

El riesgo de aborto es mucho menor durante el segundo trimestre, aunque sigue existiendo.

La paciente comenzará a sentirse más cansada y dolorida durante este periodo, pues el feto está creciendo en tamaño y peso, y eso obliga al cuerpo femenino a adaptarse a la nueva situación. El útero aumenta de tamaño de forma progresiva y se acomoda en el interior de la cavidad abdominal desplazando al resto de órganos internos, por lo que comienzan a aparecer molestias asociadas al embarazo más marcadas. Algunas de las molestias por las que las embarazadas consultan más durante este periodo son la dispepsia ("acidez de estómago"), el estreñimiento, la inflamación incipiente de los tobillos y pies, cambios en la coloración vulvar y cansancio. No dude en consultarle al médico sobre cualquiera de estas situaciones si se le presentan.

A partir de la semana 20 y hasta el final del embarazo (aproximadamente a partir de la segunda mitad del segundo trimestre), existe un riesgo añadido al embarazo que es una urgencia médica y pone en peligro tanto la vida de la madre como la del feto. Es la preeclampsia, consistente en un aumento de la tensión arterial por encima de 140/90 mmHg. No tiene síntomas visibles, y por eso a las embarazadas se les deberá controlar la tensión arterial en cada visita médica. Ante la preeclampsia el protocolo es la derivación urgente al hospital para tratamiento y control por parte de los especialistas.

CONTROL DE TERCER TRIMESTRE DE EMBARAZO

A partir del octavo mes de embarazo, sobre la semana 32-34, pueden aparecer unas contracciones uterinas variables en intensidad y que la paciente puede confundir con contracciones del parto; son las contracciones de Braxton-Hicks, y son normales y fisiológicas. Es útil ante la aparición de contracciones (sean de parto o no) acudir al hospital para valoración por el ginecólogo.

Durante el tercer trimestre, lo que va a hacer el feto es coger peso y aumentar de tamaño, pues ya está totalmente formado. En caso de parto prematuro, ya sería un feto viable.

Lo más importante en esta etapa del embarazo es mantenerse calmada, hacer ejercicio suave (paseos, yoga o pilates para embarazadas) de forma regular, mantener una buena alimentación y, ante cualquier duda, consultar al médico.

Todo lo explicado anteriormente para los dos primeros trimestres es aplicable al tercer trimestre del embarazo. Asimismo, es muy importante recordar que una embarazada no es

una mujer enferma, solo es una mujer con un estado fisiológico alterado. Los dolores musculares —sobre todo de la espalda, los dolores de cabeza, las molestias estomacales, las molestias abdominales (que son normales, pues el feto tiene que colocarse para el parto y no deja de ser un ser humano independiente que se mueve)— son normales y, médicamente hablando, hay pocas terapias que resulten útiles para paliarlas.

EL PARTO Y ALUMBRAMIENTO

El parto en España está altamente medicalizado para evitar riesgos innecesarios al feto y a la madre, por lo que es importante seguir las indicaciones médicas. No hay dos partos iguales, por lo que dar indicaciones sobre este tema en una guía general sería contraproducente. Simplemente, cualquier duda que puedan tener, no duden en preguntar a su médico de familia, a su ginecólogo o a su matrona.

MY LIFE DE ISADORA DUNCAN: COREOLOGÍA DEL AMOR

Victoria Mateos de Manuel
https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

RESUMEN

En 1927, apenas unos meses antes de morir, la bailarina Isadora Duncan finalizaba su biografía My Life. Esta narra su vida hasta 1921, momento en que Duncan dejaba Rusia tras dos años de estancia. En My Life Duncan desarrolla una memoria novelada de su coreología, tomado este término en el sentido propiamente etimológico: un tratado o saber expositivo de su danza que, en su caso, se superpone e identifica con la biografía. Si atendemos a su libro, vida y obra carecen de distinción en la producción de Duncan, en la que una literatura de vida y una teoría de la danza acontecen al unísono. Si atendemos a la escritura de su baile en My Life, es más un manifiesto de ideas que una exposición de técnicas de danza. Por ello, una hermenéutica conceptual de utilidad propedéutica para este texto de Duncan, impulsaría al intérprete a inventar un glosario de términos capaces de estructurar, más allá de la cronología de hechos narrados y personajes acontecidos, un aparato teórico de su pensamiento coreológico. Podrían ser los siguientes que propongo: academia de amantes, voluptuosidad cerebral, paganismo inocente, arte sensual, belleza futura, supermujer, aristocracia estética, nihilismo platónico. Todos ellos están además relacionados con el amor en sus diversas acepciones: filia, ágape, caritas y eros. En este texto introductorio, me limitaré a introducir y problematizar el papel del amor en My Life, tratando de apuntar los principales ejes de debate en su obra: el matrimonio, la promiscuidad, el feminismo, la maternidad.

PALABRAS CLAVE

Isadora Duncan, danza moderna, amor, My Life, coreología

MY LIFE EN LA TRADICIÓN COREOLÓGICA

Situemos previamente el tipo de texto ante el que nos encontramos. Esta cuestión es fundamental para poder ubicarlo dentro de la tradición tratadística de la danza, muy variopinta, e interpretarlo con justicia lectora, fundamental en una obra que adolece de un estilo de escritura hoy en desuso: forzado en la intensidad, apoyado en la exageración sentimental, histriónico en la expresión, telenovelesco en el pastiche cronológico de personajes y hechos, tendente a la acumulación de nombres sin estudio detallado, al modo de la exuberancia aparatosa de quien ansía acaparar y mostrar infinitos galones en el listín telefónico del prestigio social; prestigio social que Duncan entiende como prestigio estético: pertenencia a una aristocracia estética o minoría selecta que se deslinda de la vulgaridad de la masa no necesariamente por el poder adquisitivo, sino por la capacidad de hacer y disfrutar del arte.

Más allá del efecto que tales recursos retóricos produzcan en el lector —rechazo, empalago—, Duncan trataba por medio de estas estrategias narrativas de dar categoría académica a su

Mateos de Manuel, Victoria (2022). *My Life* de Isadora Duncan: coreología del amor [pending publication in congress proceedings], Workshop 15 “Marriage, Pluralism, and Human Rights in Europe”, IVR World Congress 2022 Justice, Community and Freedom. Dimitrie Cantemir Christian University, Bucharest, July 3rd-8th 2022. https://www.ivr2022.org/

.

teoría y pedagogía de la danza; es decir, la consideración de alta cultura y el prestigio intelectual que las pusiese en valor, pues la danza moderna de Duncan era tildada por sus detractores de expresión espontánea o cúmulo de monerías carentes de estructura, técnica y estudio. Algunos críticos, incapaces de distinguir un pliegue de un *plié*, llegaban a considerar la coreología de Isadora Duncan de lorza danzante, de chicha nostálgica de Partenón, de horterismo dórico y despelote grácil de salón. *My Life* de Duncan fue un alegato contra tales críticas, una defensa de lo instruida y esforzada que, en sentido heterodoxo, al modo de la gracilidad italiana (*sprezzatura* de Castiglione) o española (el *duende* de Lorca) era su danza (véase Mateos de Manuel, 2019a).[1] Así abría el texto la autora:

> He necesitado años de lucha, de estudio y de duro trabajo para aprender un simple gesto; […] (Duncan, 1946: 9)

> Mi arte es precisamente un esfuerzo que tiende a expresar, en gestos y movimientos, la verdad de mi ser. He necesitado muchos años para encontrar el más pequeño movimiento absolutamente verdadero. Las palabras tienen un significado distinto. (Duncan, 1946:13)

Si el lector no es dadivoso, condescendiente con el estilo de escritura y el anecdotario recogido en la obra, la retórica cargante al modo Duncan, henchida de episodios de picardía adolescente, que en su época podían resultar sexualmente rompedores mientras hoy habrían de movernos a la candidez, llega a desmerecer sus aportaciones para una filosofía de la danza moderna. *My Life* no es un tratado matematizable, de fórmulas coreográficas e instrucciones de movimiento con dibujos y signos, al modo de *The Mastery of Movement* de Rudolf von Laban (1950) o *Chorégraphie* de Feuillet (1700). Por el contrario, si atendemos por ejemplo a su edición de 1946, el texto carece de cualquier foto o dibujo para centrarse exclusivamente en la palabra,

---

[1] Destacable al respecto es una escena de la performance *Isadora Duncan* de Jérôme Bel, realizada en 2019 en Berlín. En ella se solicita a un grupo de voluntarios del público subir al escenario y participar de la coreografía "Prelude" junto a la bailarina-profesora Elizabeth Schwartz. Es entonces cuando se comprueba la dificultad técnica que entraña el baile de Duncan, constituido de una levedad de apariencia nada forzada, asimilada como gracia, que es lo opuesto a la elevación acrobática y postural del ballet. Esa es la naturalidad hecha de esfuerzo, que aparenta no haber requerido ningún estudio o disciplina, que buscaba, como ya se ha señalado, Castiglione con el concepto de *sprezzatura* o García Lorca con el de *duende*. También se observa en el siguiente fragmento de vídeo de Mariemma (https://www.youtube.com/watch?v=xxvaFJCaQUE&list=PL7hFCk8fnBuw91u9WN-76zUA37QVSNNJO&index=6), quien en su tratado coreológico *Mis caminos a través de la danza* menciona que no solo se formó en ballet (lo que ella denomina danza académica) con Hélene Gontcharowa desde los 9 años en el Teatro del Châtelet y en danza española con Francisco Miralles a partir de 1928, sino que también recibió una supuesta formación en la danza moderna de Isadora Duncan por medio de un alumno suyo del que no menciona el nombre.

> En ese ambiente plácido y acogedor estudié la escuela de Isadora Duncan. El profesor había sido el alumno predilecto de Isadora. Fue otro conocimiento de danza que yo adquirí, que he aplicado a la Danza Española y que me sirvió para hacer más flexibles y suaves mis movimientos.
> Con los conocimientos de baile español que adquirí, los de la Danza Clásica y la Danza Contemporánea de Isadora Duncan, todos de tan buenos maestros, y el haber visto bailar a extraordinarias bailarinas —las mejores que salían de España— y en ese ambiente de París, cuna de la cultura, me formé un sólido criterio. (Mariemma, 1996: 43)

Mateos de Manuel, Victoria (2022). *My Life* de Isadora Duncan: coreología del amor [pending publication in congress proceedings], Workshop 15 "Marriage, Pluralism, and Human Rights in Europe", IVR World Congress 2022 Justice, Community and Freedom. Dimitrie Cantemir Christian University, Bucharest, July 3rd-8th 2022. https://www.ivr2022.org/

.

hecho llamativo en la historia narrativa de un arte hecho para la mirada y en un tiempo de publicación en el que ya existían los suficientes medios técnicos como para acompañar los escritos con impresiones icónicas de relativa calidad.

¿Por qué no aparecen imágenes en la obra? Existen para ello dos posibles razones. En primer lugar, la coherencia escénica de Duncan, relacionada con la precariedad de los medios cinematográficos de la época. Duncan los rechazó como recursos de memoria coreográfica, pues consideraba que deslucían su arte al recoger una impresión desvirtuada del mismo. El cine podía almacenar los pasos, pero eran incapaces de retener y condensar el alma o expresión de lo que ella pretendía bailar (véase Jérôme Bel, 2019); los medios técnicos de la época opacaban su danza en ese repertorio eterno de gestos ante la cámara, acostumbrada en el primer tercio del siglo XX a la exageración pantomímica propia del cine mudo de la época, del que ella renegaba. Por ello, Duncan siempre prefirió la enseñanza cuerpo a cuerpo e invirtió gran parte de sus energías vitales en generar una escuela de estilo, en el trabajo pedagógico donde el soporte de memoria y tradición fuesen los propios cuerpos de las bailarinas a lo largo de la historia. Ese fue quizá su primer gesto inconscientemente anticapitalista antes de adscribirse al comunismo tras la muerte de sus dos hijos: la inauguración de una escuela de *ludismo dancístico* o *danza ludista* donde no se pudiese prescindir del cuerpo de los trabajadores-bailarines, sino que este fuese indispensable para la generación de una tradición coreográfica y estilística.

> Pero la pantomima nunca me ha parecido un arte. El movimiento es una expresión emotiva y lírica, que no tiene nada que ver con las palabras, y en la pantomima se substituyen por gestos las palabras, de suerte que no es ni el arte del bailarín ni el arte del actor, sino un género intermedio e irremediablemente infecundo. Sin embargo, no había otro recurso que aceptar la intervención en la pantomima. Me la llevé a casa para estudiarla y me pareció muy estúpida y perfectamente indigna de mis ambiciones y de mis ideales. (Duncan, 1946: 51)

En segundo lugar, este predominio de la palabra, a pesar del perfil biográfico de la obra, ya nos habla de una inclinación teórica de la autora: Isadora Duncan no desea erigirse exclusivamente en bailarina, sino en creadora y autora capaz no solo de construir y expresar un arte, sino de explicarlo y narrarlo. Duncan se inserta en esa tradición finisecular en la historia de la danza que trata de reformar la figura del bailarín de ser objeto a sujeto de la mirada (véase Mateos de Manuel, 2013; 2015; 2019b). *My Life* acontece en la tradición narrativa o literaria, y más propiamente biográfica, de la tratadística coreográfica de la danza moderna, en continuidad con, por ejemplo, *Blood Memory* de Martha Graham (1991).

En este aspecto de comparación intuimos, pues, dos corrientes diferenciales en la tratadística coreográfica a abordar de manera detallada. Por un lado, el tratado técnico o propiamente coreográfico (descriptivo en las técnicas de danza), derivado de la academización del *ballet* en el barroco y en el que el autor escribe para un bailarín anónimo y, en ese sentido, sustituible en la medida que el sujeto adquiera el virtuosismo técnico requerido para ejecutar los pasos. Por otro

lado, el tratado biográfico y literario como el de Duncan (narrativo y connotativo en las estrategias de danza), en que predomina el estilo o modo coreológico, siendo el autor, sus ideas e impronta protagonistas de la coreografía; es entonces cuando la biografía o sello personal ocupan un lugar central a la hora de exponer la teoría de la danza, heredándose la importancia del ingenio corporal (las mentadas *sprezzatura* de Castiglione o *duende* en García Lorca). *My Life* de Duncan es antes una grafía de la danza hecha de ideas que un informe denotativo de pasos o técnicas; la danza es antes una materialización filosófica que una técnica o escuela de educación física. Una sistematización de estas dos corrientes –la renacentista centrada en el estilo y la barroca que se presenta como exposición de pasos que esconde o dinamita cualquier cuestión relacionada con el estilo por medio del racionalismo– la encontramos en dos bailarines españoles del siglo XX, ambos vallisoletanos, y ambos formados durante varios años en el sincretismo vanguardista de los escenarios parisinos de principios de siglo. Me refiero a *Mi baile* (1947) y *Pintura que baila* (1950) de Vicente Escudero, ficción autobiográfica que también incluye dibujos corporales esquemáticos con voluntad artística para expresar gestos coreográficos; y *Mis caminos a través de la danza* de Mariemma (1997), que aúna la autobiografía con la sistematización tratadística y conceptual de los principales pasos de danza española.

En esa fuerza autobiográfica de la propuesta coreológica de Duncan, el amor juega un papel fundamental en la determinación de los conceptos que propongo para desglosar el libro. Tales ideas coreológicas han de ser entresacadas –como en cualquier vida– del revoltijo de referencias a autores, personajes de la época, anécdotas profesionales, peripecias vitales, divagaciones, quejas, amoríos y reseñas de prensa que aparecen en una obra que carece de sistematicidad teórica. Duncan recopila y novela de manera cronológica una selección nada descuidada de sus principales actuaciones internacionales, recalando en aquellas figuras públicas relevantes que conoció, los apoyos de personajes notorios de la época (principalmente empresarios adinerados, aristócratas y artistas) y salpimentando el texto de referencias intelectuales. Por su modo de exposición, relativamente superficial, estas habrían de considerarse un listado de lugares comunes para la ostentación pseudo-erudita (Platón, Rousseau, Nietzsche, Whitman, Dickens, Thackeray o Shakespeare, por mentar algunos), de cuya mención no es posible derivar una lectura profunda y sosegada por parte de la autora. No obstante, es quizá esta imprecisión en el manejo de los autores, sin cita alguna, lo que convierte a Duncan en una artista de referencia a partir de la cual pensar la danza, pues Duncan apunta, más que delimita, espacios de debate y creación como, por ejemplo, en la síntesis que encarna entre el vivir gozoso nietzscheano y la elevación espiritual del platonismo; o también el mentado ludismo dancístico que inconscientemente encarna su trabajo coreográfico en oposición al efectismo cinematográfico de otra bailarina crucial de la época: Loie Füller y su *danza serpentina*.

HEROÍSMO FEMENINO

My Life no es una hagiografía al uso. Tampoco una *hierografía*, aunque en ese marco conceptual pudiese encuadrarse su nietzscheanismo-nihilismo platónico. Duncan muestra

.

múltiples matices de su personalidad, entre los que se incluye la crueldad. Se trata del episodio con un pianista, de quien se acaba enamorando y al que inicialmente denuesta por su fealdad (Duncan, 1946: 317 ss.). *My Life* no es, pues, una biografía salvífica, pero sí tiene el halo hagiográfico de la propaganda vital y aquellas memorias triunfalistas en que el personaje atraviesa múltiples penurias y mezquindades sociales, mas supera las dificultades y consigue abrirse camino con éxito; éxito que Duncan entiende como resistencia estética, como un hacerse en el a pesar, como insistencia en su forma de vida y estilo de danza. De hecho, es ese camino empedrado y bizantino, de epopeya asaltada por peripecias capaz de generar la mitología del héroe (heroína, en este caso), al que también se adscribe la biografía intelectual de Isadora Duncan. En su libro, este heroísmo arcaico se mezcla con el de la novela rosa femenina, que marcará el desarrollo de la supermujer y la idea de aristocracia estética en la bailarina, así como su perfil feminista, que se acabará identificando con el feminismo soviético y del que se convenció no por militancia política sino por la lectura de *Adam Bede* de George Eliot y su propia historia familiar (Duncan se crio sin padre). Mientras que el heroísmo femenino se asocia a la "pureza, dulzura, etc.", las virtudes del héroe masculino son "nobleza, valor, fortaleza, etc." (Duncan, 1946: 13).

> Me impresionó profundamente la injusticia que padecían las mujeres, y relacionando mis lecturas con la historia de mi padre y de mi madre, decidí de una vez para siempre, que consagraría mi vida a luchar contra el matrimonio y a favor de la emancipación de la mujer y de los derechos de toda mujer a tener uno o varios hijos cuando le plazca, sin mengua de su honor. (Duncan, 1946: 30)

> Empecé a observar las caras de las mujeres casadas que eran amigas de mi madre, y noté que en cada una de ellas había la huella del monstruo y los estigmas de la esclavitud. Hice votos de no rebajarme nunca a ese estado degradante […] Una de las mejores cosas que ha hecho el Gobierno de los Soviets es la abolición del matrimonio. (Duncan, 1946: 30)
> Sí, a pesar de todo, continúan casándose mujeres inteligentes, ello es porque no tienen el valor de defender sus convicciones, […] (Duncan, 1946: 31)

Duncan es culta, en el sentido de leída, y también admirada por lo cultos, por una aristocracia estética o minoría selecta capaz de valorar y disfrutar de su arte. Las páginas están preñadas, en un sentido fallido y monstruoso, como si de un embarazo molar se tratase, de acentos que en la mayoría de los párrafos pareciesen colocados en el lugar erróneo, a modo de insistente resistencia enfática por hacerse oír en un ambiente estético (el de las artes) dominado por sapientísimos hombres, de cuya inteligencia ella también hubiese de mostrarse participando. Sexta página: apenas hay una presentación; su yo soy es desde el inicio un alegato, un acodarse en medio del lodazal, tratándose de construir un hueco legítimo, una defensa de su valor estético en sociedad. Su coreografía es más ostentación o vanagloria que mera exposición; necesidad de mostrar, de jactarse, de pertenecer a un círculo de gente importante. El libro es un catálogo de contactos VIP y así lo exhibe, por ejemplo, cuando se dice reconocida por el "halago sutil" de "Gabriel d'Annunzio, que sería como un Sócrates moderno por su fealdad, que

suple por medio de la inteligencia […] [era] la voz de la serpiente en el Paraíso[…] podía hacer creer a una mujer que ella era el centro del Universo" (Duncan, 1946: 14-16).

El libro, con ese inicial *mi* posesivo, término con vocación de autodominio de la existencia -*Mi vida*-, ejerce más de autodefensa que de autobiografía: mi vida, atravesada de nombres ajenos pero, al fin y al cabo, mía, en ese hundimiento de lo femenino que pone todo su esfuerzo en gritar que se ahoga, en ser vista, y no en salir del agua. Ese es el feminismo, fallido pero heroico, del tiempo que hubo de dominar Isadora Duncan. Es la desgracia y virtud de la boca tracia, enunciación salvífica y anónima de lo femenino en el paladar de otros que sí tienen nombre; avistar el mundo desde esos tacones simbólicos de la feminidad hecha por y para la obnubilación masculina, creada por la subyugación del deseo ajeno como retención, de permanecer como Afrodita.

ALEGATO, NO CONFESIÓN

Si bien existen momentos confesionales en su obra, que son muchos y muy pecaminosos, de regodeo y defensa de sí en el desliz, de regusto en la memoria de aquellos encuentros amorosos vividos, el estilo de escritura en Isadora Duncan no tiene un carácter confesional. Más que sincero o íntimo es afectado y expositivo, de demostración u ostentación de altura estética más que de confidencia. E Isadora reconoce de soslayo, ya apenas en las primeras páginas, que miente. Mentira que es constatación de una injusticia o asimetría en la forma posible que tienen las mujeres de novelarse frente a los intelectuales masculinos (un Rousseau o un Whitman, cita ella).

> Ninguna mujer ha dicho toda la verdad de su vida. Las autobiografías de las mujeres más famosas constituyen una serie de relatos de su existencia exterior, detalles y anécdotas livianos que no dan ninguna idea de su vida verdadera. Los grandes momentos de gozo o de tristeza quedan en silencio. (Duncan, 1946: 12)

Su estilo de danza, en su momento libertador, tiene precisamente que ver con esa imposibilidad de poder narrarse con verdad por medio de la palabra, con esa necesidad de disimularse en la vida social, hecha en gran parte de una semántica cercada y medida de palabras y gestos. Este inconsciente de censura en su lenguaje verbal, que proviene de una anécdota de infancia. Duncan apenas tenía doce años y había de ocultar su deseo hacia un alumno de su escuela informal de danza, en la que enseñaba bailes de sociedad. Duncan encuentra así en la danza lo que no debe expresar con palabras, haciendo del baile un señuelo velado de aquellos motivos verbales que no puede pronunciar.

> […] llevaba un "diario", para redactar, el cual había inventado un lenguaje cifrado. Y es que en aquel tiempo yo tenía un gran secreto. Estaba enamorada. (Duncan, 1946: 37)

Su danza no es por ello pantomima, pues no existe una correspondencia exacta y exclamada (gesticulada al extremo, en la hipérbole de lo obvio), sino un sincretismo estético en el que

.

amoriscarse para que un reducto de libertad sobreviva entre las detalladas y precisas formas de la sociedad, donde todo ya parece tener una ubicación y significado inamovible.

> Mi arte es precisamente un esfuerzo que tiende a expresar, en gestos y movimientos, la verdad de mi ser. He necesitado muchos años para encontrar el más pequeño movimiento absolutamente verdadero. Las palabras tienen un significado distinto. (Duncan, 1946: 13)

Los movimientos de Duncan no expresan significados, sino fuerzas o motivos pasionales; son composiciones que no transcriben la realidad en una correspondencia entre significado y objeto, sino que interpretan la fuerza o pathos de tales composiciones. Duncan no traduce o visualiza la partitura musical, sino que crea a partir de la música, interpreta al son; no cuenta mitos, sino que vivifica la fuerza del mito o lo que Nietzsche vino a llamar espíritu trágico. No es que reniegue de lo que ella denomina "música mitológica", pues interpretó, entre otros, "Narciso", "Ofelia" y "Ninfas del agua" de Ethelbert Nevin, o incluso "compuse entonces una danza sobre los poemas de Omar Kayam, traducidos por Fitzgerald" (Duncan, 1946: 63). Pero no es su danza una interpretación narrativa de hechos al modo del relato operístico, sino una mímesis en el sentido más propiamente trágico: expresión y vivificación del *pathos* de la obra (véase Tatarkiewick, 1987).

MUJER BÁQUICA VERSUS MUJER CASADA

La concatenación de amoríos le sirve a Duncan para revalidar la imagen pública que ella quiere proyectar en el contexto social de su época: la de la supermujer, una hembra (en el sentido más físico y genital del término, pues no niega su carne diferencial) que es independiente, erótica, estética, culta (en el sentido de minoría selecta) y libre al modo de una Afrodita desacomplejada frente a la mujer casada. Esta segunda viviría apocopada corporalmente, constreñida psicológicamente y castrada holísticamente, toda ella, por restricciones matrimoniales. El prototipo de la bailarina *isadorable*, realizada como mujer báquica, se encuentra en las antípodas de la mujer casada. Así narra Duncan, por ejemplo, su primer encuentro escénico con Alejandro Gross, con quien tendrá su primera relación sexual, mientras baila al son del *Danubio Azul* de Strauss.

> Fue como una descarga eléctrica. […] Entre los espectadores que me aclamaban en la sala había un joven húngaro de rasgos y estatura de dios. Aquel joven debía transformar a la casta ninfa que yo era entonces en una bacante salvaje y desenfrenada. Todo conspiraba a este cambio. (Duncan, 1946: 133)

No obstante, a pesar del alegato emancipador, precisamente en esa necesidad social de enunciarlo, Duncan muestra que no es más libre que la mujer casada. Ambas han de reforzar constantemente la visión pública de quien dicen ser, quien creen ser, quien les gustaría ser. Tanto Duncan como la mujer casada se conminan a la justificación, a dar explicaciones no solo ante los demás sino ante sí mismas, en una imposibilidad de aceptar acríticamente su

sinsentido, que no es otra cosa que la experiencia del deseo. Rápidamente ambas tienden a convertirlo en baluarte, bien sea por medio de su afirmación o de su rechazo público, en esa búsqueda inconsciente de aceptación y reafirmación social por medio de la pertenencia o aislamiento respecto a la clase ideológicamente imperante de la época (la burguesía). En el caso de Duncan, la promiscuidad no es mero disfrute, no es un descoque nihilista. Al menos en la forma de narración, la acumulación de escarceos funciona retóricamente como defensa y prueba de su libertad. Una libertad que pareciese siempre peligrada, tentada a la coerción, a punto de desaparecer o ser robada, en ese miedo e inclinación primigenia de lo femenino a la esclavitud, como si solo estando atada se experimentase la libertad, primero como una forma de nostalgia y, una vez desencadenada, como una memoria de la opresión. En el feminismo que promueve Duncan, la libertad femenina es la que nunca acontece. Frente a la experiencia de la nada libertaria en el existencialismo de Camus, que es también una libertad desengañada, la libertad femenina en Duncan es más un eterno desplazamiento, un sentido de persecución, de experiencia de insatisfacción no por el vacío, sino por la frustración de lo inalcanzable.

ACADEMIA DE AMANTES

Duncan hace un uso retórico del escarceo amoroso, lo instrumentaliza para su política y estética de una libertad feminista; lo desfonda de su carácter de acontecimiento para parapetarse en él como quien hiciese del amor una vanagloria, una exhibición de proezas estéticas, de virtuosismo intelectual asociado a un estilo de vida en el que los amantes fuesen mojones meritorios en el currículo vital, signos de buen gusto, de minoría selecta que ha trascendido las impuestas obligaciones matrimoniales.

Es, de hecho, fundamental en la formación estética de Duncan la enseñanza no reglada, el encuentro formativo constituido de interés, curiosidad y afectos. La escuela de Duncan son en gran parte sus amantes. Reniega de la enseñanza pública, que considera embrutecedora y hecha para las masas; una institución empobrecedora tanto a nivel económico como espiritual, "absolutamente inútil", en la que vivió una "brutal incomprensión de lo que es la niñez", "la tortura de permanecer inmóvil sentado en un banco, con el estómago vacío y los pies helados en los zapatos húmedos" (Duncan, 1946: 25). Duncan dejó de ir a la escuela a los 16 años y ya desde los 10 daba clases de baile en San Francisco a muchachos de su barrio y "la gente más rica de San Francisco", lo que "constituyó un empleo muy lucrativo" (Duncan, 1946: 26).

Para Duncan, la auténtica formación es privada, alejada de la escuela institucionalizada por el Estado, donde no se homologaría el conocimiento sino la estupidez, destrozando la libertad creadora por medio de una educación hecha para camuflar e igualar al individuo en el grupo. De ahí que la falta de sistematización sea inherente a su escritura, pues para Duncan lo formativo tiene que ver con la calidez de los afectos, del hogar, de la ausencia de restricciones, del arte hecho de estudio pero carente de estandarizaciones académicas. La formación de Duncan está hecha de encuentros y afectos; el primero, su madre y, a continuación, a lo largo de su vida, sus amantes, quienes nutren su obra de experiencias eróticas en el sentido más completo del

término, aunando experiencia amorosa y experiencia filosófica, en la que gozo y conocimiento se aúnan prescindiendo de toda disciplina.

> Mi verdadera educación se realizaba por las noches, cuando mi madre nos tocaba obras de Beethoven, Schumann, Schubert, Mozart o Chopin y nos leía en voz alta pasajes de Shakespeare, Séller, Kyats o Burns. (Duncan, 1946: 24)

> Gracias a mi madre, nuestra niñez estuvo impregnada de música y poesía. Por las noches se sentaba al piano y tocaba durante horas enteras; no teníamos horas fijas para levantarnos ni para acostarnos; no había ninguna disciplina en nuestras vidas. (Duncan, 1946: 32)

> Estaba entonces estudiando los preludios, los valses y las mazurcas de Chopin, que mi madre tocaba al piano admirablemente, con la firmeza y la dureza de un hombre y con gran sentimiento e inteligencia. Así me acompañaba horas y horas. (Duncan, 1946: 96)

Sus amantes no son necesariamente hombres con poder, pero sí mecenas en el sentido propiamente estético del término, pues fomentan y potencian su arte y su formación a través de los encuentros amorosos e intelectuales. Son hombres, algunos con mucho dinero, pero todos principalmente con un amplio bagaje cultural que van acercando a Duncan el mundo de la literatura, le leen fragmentos en voz alta o hacen de guía por ciudades como París explicando la fachada de tal o cual edificio (Duncan, 1946: 104 y ss.). No son meros amantes, sino hombres-guía o bibliotecarios a los que Duncan no renuncia por mantener una independencia. Por el contrario, recurre a ellos para seguir formándose en su independencia, como si necesitase de bibliotecarios del *eros* para encontrarse. Con sus amantes dice experimentar el mismo tipo de libertad formativa que disfrutó con su madre.

> […] bailando en los jardines del Luxemburgo, caminábamos luego kilómetros y kilómetros a través de París y nos pasábamos horas enteras en el Louvre. Raimundo tenía ya una cartera llena de dibujos de todos los vasos griegos, que el guardián empezó a sospechar, y cuando le expliqué, por medio de una pantomima, que yo iba únicamente a bailar, se convenció de que se trataba de locos inofensivos, y nos dejó solos. Recuerdo que nos pasábamos horas y horas sentados en el piso de cerca, o arrastrándonos para ver los estantes inferiores, o erguidos sobre la punta de los pies, diciendo, por ejemplo: "Mira; ahí está Dionisos", o "Ven aquí, mira a Medea matando a sus hijos." […]
> En pocos meses [Raimundo] copió todos los vasos griegos del Museo. Existen algunas siluetas, publicadas más tarde, en las cuales el modelo no fue ningún vaso griego, sino yo, yo, que había sido fotografiada por Raimundo bailando desnuda, y que así servía de modelo para perfectos vasos griegos. (Duncan, 1946: 92-93).

El amor no es amor en sí en la obra de Duncan. Es el señuelo social en el que se reconoce la capacidad de expresión y participación de la belleza al modo de los poetas líricos, quienes

.

convierten el amor en tema de su obra. La narración del amor en Duncan no es signo de apertura moral. Más que desnudar la confesión al oído del otro, de abrirse al encuentro, Duncan recurre al anecdotario erótico para reafirmar la imagen de la mujer que quisiera creer que es: una mujer libre. Su escritura es desinhibida no de manera confesional, asumiendo el riesgo de la vulnerabilidad de la exposición ante el otro. Es desinhibida al modo de la coraza, con esa robustez espartana, esa desnudez sexualizada de la amazona que se reafirma en la promiscuidad no por elección afirmativa sino por negación del matrimonio, para mostrar lo que no quiere ser. Es un erotismo como modo de guerra contra el destino social de la mujer: su apaciguamiento matrimonial, la negación de su propio ímpetu. La confesión, por el contrario, es el acto de compartir una intimidad sin necesidad de exhibición, sin tratar de hallar el prestigio diferencial en la mirada del otro. En este sentido, Duncan no inhibe la narración de sus amoríos, pero tampoco los confiesa; se jacta de los mismos, los destruye como experiencias al convertirlos en bandera, prueba o estandarte de su liberación femenina.

ESTILIZACIÓN, NO DOMESTICACIÓN

El otro espacio público en el que Duncan manifiesta su rechazo al matrimonio es el escénico. Su danza acontece como forma de liberación contra el puritanismo y su pugna estética no solo será la de la potestad sobre el propio cuerpo, sino la potestad sobre la mirada del espectador, basada en un doble ejercicio de enunciación simbólica: erotizar el baile femenino desvinculándolo de la mirada masculina; es decir, resignificar el dinamismo erótico desde una perspectiva de género. Es en el personaje de su tía Augusta donde estos frentes –el rechazo al matrimonio y la reconceptualización de la liberación escénica de las mujeres– se unen. Augusta era una mujer hermosa y con talento artístico para el canto que no desarrolló sus habilidades porque

> […] el teatro pertenece al dominio de Satanás […], su vida fue destrozada por una cosa que hoy sería difícil de explicar: el espíritu puritano de América [….], a los hombres, a los indios y a los animales salvajes […] también intentaban siempre domarse a sí mismos y ello produjo desastrosos resultados artísticos. (Duncan, 1946: 32)

Hay un cultivo técnico, un virtuosismo en la danza moderna de Duncan. Mas ello no se debería, si nos ceñimos a la visión estética de la autora en el texto, a una propuesta de domesticación del movimiento, entendida esta en el sentido de constricción, de expresión del movimiento desde una contención que condena a las bailarinas a un impostado decoro escénico. Este, el decoro escénico, sería interpretado como un apaciguamiento del deseo, como un baile mohíno o expresión corporal abatida, desganada, contenida o a medio gas. La propuesta de Duncan, por el contrario, se basa en la estilización de lo primitivo; es decir, Duncan no condena el deseo, sino que lo diseña o encauza hacia un refinamiento capaz de pulir el movimiento y, al mismo tiempo, no rechazarlo o negarlo. Es un virtuosismo erótico que se opone al *ballet*, considerado por Duncan como una condena de la danza por su ortopedización de la expresión. Duncan entendía como un insulto ya desde la infancia, frente al piropo que una amiga de su madre consideró que era, el hecho de que tratasen de educarla en el *ballet* porque

.

> […] Isadora será una segunda Fanny Essler […] pero las lecciones de este profesor no me agradaron. Cuando el maestro me decía que me sostuviera sobre la punta de los pies, yo le preguntaba por qué, y cuándo él me replicaba "Porque es bello", yo le decía que era feo y antinatural. (Duncan, 1946: 35)

La oposición de Isadora Duncan al *ballet* (simbolizado por las puntas) tiene que ver con esa feminidad castrante en la medida en que está castrada, pues está hecha para su espectacularización, para su reconocimiento social en el dolor, para el visionado y gozo del bailarín como virtuosismo hecho de sufrimiento. Por el contrario, el virtuosismo erótico de Duncan es disfrutón: hecho solo de placer, también de ejercitación y virtuosismo, pero sin la ascesis estética que trataba de encontrarse en la disciplina maquínica de la danza académica. La renovación de la danza por parte de Isadora Duncan supuso tanto un cambio de paradigma en la estética corporal como también en la estética visual: crear un baile que permitiese disfrutar al espectador, pero del que también disfrutase la bailarina ejerciéndolo, que no se limitase a la "gimnasia rígida y vulgar" (Duncan, 1946: 36) del *ballet*.

Toda su reescritura del virtuosismo erótico de la bailarina nace de una experiencia biográfica de juventud. Duncan rechaza la circunscripción del erotismo de la bailarina a la vulgaridad del espectador masculino de la época, que no veía en la danza más que un preludio o llamamiento para el acto sexual, categorizando la danza en una suerte de prostitución escénica disimulada. La primera oferta laboral seria que obtuvo Duncan, del "director del Masonic Temple, de Roof Garden", al que acudió "desesperada ya" por las penurias que pasaba la familia (Duncan, 1946: 42), estuvo condicionada por la inclusión de una erótica en su baile. Duncan había de convertirse en una prostituta para la mirada; no era entonces otra cosa el baile, en el que lo fundamental era que la interpretación escénica resultase sexualmente atractiva para los hombres. Se obligó a Duncan a ceñir la libertad de creación a los parámetros del erotismo patriarcal de la época. Para el mentado director, quien le requería erotizar su danza para contratarla y quien la "miró con aire altanero", interpretó "Canción de primavera" de Mendelssohn (Duncan, 1946: 42).

> —Bueno —dijo al terminar—; es usted muy bonita y muy graciosa, y si se decide usted a cambiar todo eso y a hacer otra cosa con algo de pimienta, la contrataré.
> Pensé en mi pobre madre, que desfallecía en casa con el último tomate, y le pregunté qué es lo que entendí por "algo de pimienta".
> —Pues nada de lo que usted hace —me dijo—. Una cosa así…, con enaguas, con las piernas al aire y poco adorno, ¿eh? Primero, podría usted hacer las cosas griegas y luego cambiarlas por una camisita y unas pataditas; resultaría muy interesante. (Duncan, 1946: 42)

El erotismo en la danza de la época era entendido como fetichismo que, más que bailar el cuerpo, dinamizaba sus fragmentos desnudos y el abigarramiento de complementos que la carne se limitaba a soportar y mover. El tono despectivo del director –"las cosas griegas"– da a

entender que en la mirada patriarcal del momento la danza no era más que un divertimento sin estatuto de arte bello, un eufemismo para nombrar la prostitución para la vista que se daba en los espacios escénicos. Duncan no tenía ni siquiera dinero para adquirir las prendas y las compró a crédito con su sueldo venidero a "Mr. Gordon Selfridge, de los almacenes Marshall Field" (Duncan, 1946: 42). Se llevó "una camisa y otras prendas ligeras" (Duncan, 1946: 43). Cambió incluso el repertorio musical para interpretar esa "danza con pimienta", escogiendo "un aire de moda" titulado "El correo de Washington" (Duncan, 1946: 43). Fue contratada y tuvo "un clamoroso éxito", al que renunció "al terminar la semana, pues

> […] nos habíamos salvado de la muerte por hambre, pero ya era suficiente aquel ensayo de divertir al público con una cosa que repugnaba a mis ideales. Fue la primera y la última vez que lo hice. (Duncan, 1946: 43)

REFERENCIAS

Bel, Jérôme (2019). "Isadora Duncan", Deutsches Theater, Tanz im August 2019.

Duncan, Isadora (1946) [1927]. *Mi vida*, traducción del inglés por Luis Calvo. México: Editorial Colón.

Feuillet, Raoul-Auger (1700). *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs*. París : Chez l'Auteur et Michel Brunet. Disponible en https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image.

Laban, Rudolf von (1992) [1950]. *The Mastery of Movement*, revised by Lisa Ullmann. Plymouth: Northcote House Publishers.

Mariemma (1997). *Mis caminos a través de la danza*. Madrid: SGAE.

Mateos de Manuel, Victoria (2015). Bailar en hombre. Una ortopedia del cuerpo nacional [texto de conferencia en el panel «Su baile… apuntes para una genealogía sexopolítica del cuerpo flamenco»], Workshop PIE.FMC (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos) (19-21 noviembre de 2013), UNIA Arte y Pensamiento (Sevilla). Disponible en https://archivo.pieflamenco.com/author/victoria-mateos-de-manuel/; https://eprints.ucm.es/id/eprint/57065/

Mateos de Manuel, Victoria (2015) Nietzsche, Warburg, Salome. Dance and the Tragic Spirit, in Thiel, J. E./ Lehmann, S./ Müller-Wienbergen, K., *Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkung von Geschlecht und Raum*. Bielefeld: Transcript Verlag, 63-82.

Mateos de Manuel, Victoria (2019a). Profesión: coreotecaria, *Revista Escena Uno. Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*, nº 11. Disponible en https://escenauno.org/category/11/

Mateos de Manuel, Victoria (2019b) *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisíaco en la modernidad*, prólogo de José María González García. Madrid: CSIC/Plaza y Valdés.

Tatarkiewick, Wladyslaw (1987). *Historia de la Estética I. La Estética Antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Rosa Mariño Sánchez, Elvira y Fernando García Romero. Madrid: Akal.

Mateos de Manuel, Victoria (2022). *My Life* de Isadora Duncan: coreología del amor [pending publication in congress proceedings], Workshop 15 "Marriage, Pluralism, and Human Rights in Europe", IVR World Congress 2022 Justice, Community and Freedom. Dimitrie Cantemir Christian University, Bucharest, July 3rd-8th 2022. https://www.ivr2022.org/

.

Aquí,

a un reguero de sangre en un viñedo

le llaman opio del pueblo.

Celebran la llegada de la primavera,

Oriente de provincias.

Llamaban borrachas

a las del morro teñido de tintorro

por Portales:

corredor de misoginia nacional,

no de garrote,

de sube-baja de tacón,

de zorreo de salón,

falacia de egos municipales.

Disidente, ¿un Aperol?

Acomplejadas, hasta que llegó una guiri:

“Du ai hab tu peint mi maut to meiq yu si dat ai can spik?”

Diccionario bilingüe: al Sephora, Fenty Bread Winn’R 05

y veganismo alcohólico.

Ahí te quedas, Madrid:

cada mañana se agarra a la barra central del vagón

como una puta a su striptease.

¿Quién sería yo sin dejarme ver,

se pregunta el cha-ca-chá del tren?

No colocas billetes en mi ropa interior.

Estos dos poemas fueron presentados bajo el título *Calle Mayor* y el pseudónimo *La Regenta* en la plica al V Certamen de Poesía Aliar 2023 (ALIAR Ediciones | Peligros | Facebook).

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Calle Mayor* [dos poemas]. Disponible en https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Son cenefa de la cortina de cocina

de tu abuela.

2

Ni aunque me regales un mantón

para robárselo luego al cadáver

mientras suena eterno pasodoble

de guardias,

de mujeres que van juntas al baño

como al laberinto del Minotauro,

temerosas.

Ni aunque publiques mis textos en primera plana

mientras por detrás la enmiendas,

¡marrana!

Cerda que pedalea Ebro arriba,

arriba el Ebro,

por temor maniatado de recuerdos.

Ni aún por esas vuelvo.

Ni aunque pises mis uvas

escapadas de sandalia romana.

Ni aunque de sus pellejos vivas.

Pellejos que un otro, un único,

acariciaba.

Estos dos poemas fueron presentados bajo el título *Calle Mayor* y el pseudónimo *La Regenta* en la plica al V Certamen de Poesía Aliar 2023 (ALIAR Ediciones | Peligros | Facebook).

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Calle Mayor* [dos poemas]. Disponible en https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Ni aunque ensordezcas el himno.

El tuyo, el del vecino, el del enemigo.

Ni aunque le pongas letra a lo indecible,

decencia inquieta.

Ni aunque la manipules de remix,

de rocódromo,

de prix.

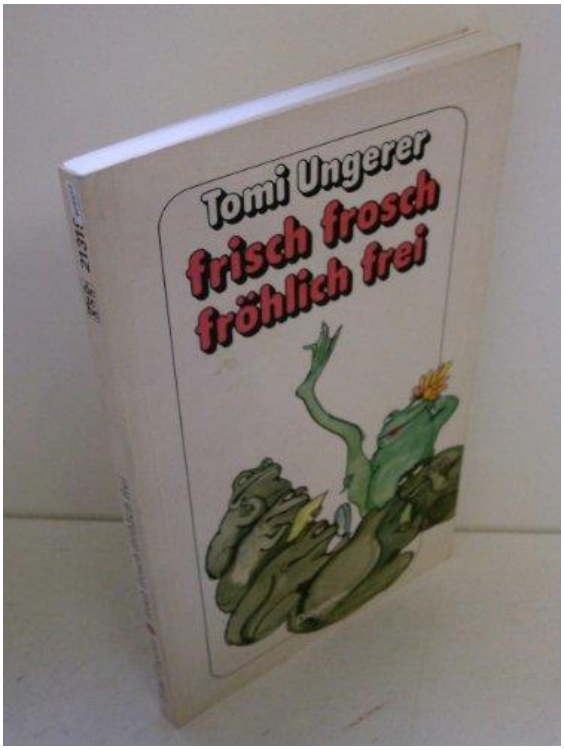
Ni aún por esas vuelvo a España

Muera o me muero yo aquí.

Estos dos poemas fueron presentados bajo el título *Calle Mayor* y el pseudónimo *La Regenta* en la plica al V Certamen de Poesía Aliar 2023 (ALIAR Ediciones | Peligros | Facebook).

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Calle Mayor* [dos poemas]. Disponible en https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Animalidad, Würth Museum La Rioja, Agoncillo, 17. März 2023 – 18. Februar 2024



Figur 1. Titelbild des Buches *frisch frosch fröhlich frei*, dessen Schöpfer des genialen Künstlers Tomi Ungerer ist. In der Ausstellung ist eine Auswahl seiner Kunstwerke sichtbar: *Barbie-Frosch* (2008), *Schwein mit Maske* (o.d.), *Ein Fress für Christian Andersen* (2009) und zwei Bilder des Projektes *Kamasutra der Frösche* (1984). Die Photographie gehört zur folgenden Webseite: https://www.eurobuch.com/buch/isbn/3257213190.html

KARTOGRAPHIE DER KUNST

Laut *Google Maps* sind Logroño und Agoncillo nur zirka 14 Kilometer entfernt. Es müsste demzufolge nicht schwierig für die Besucher_i*nnen sein, ein 14 Kilometer entferntes Museum zu besuchen. Die Wirklichkeit sieht dagegen anders aus. Das bedeutet, und das ist die Kunst-anthropologische Lektüre dieser Ausstellung, die sich unter der technischen Bezeichnung *Animalität*, deren mögliche alternative Nominalisierungen *Tierischbarkeit* oder *das Tierische* wären, dass Würth Museum La Rioja nicht nur über eine seltsame private Sammlung, die in einem verlorenen trockenen Dorf (Agoncillo) steht, spricht, sondern auch die infrastrukturelle Entwicklung und gesellschaftliche Änderungen einer gesamten Region Spaniens, deren Name La Rioja ist, zum Ausdruck bringt.

Also, Wiederholung: „Laut *Google Maps* sind Logroño und Agoncillo nur zirka 14 Kilometer entfernt. Es müsste demzufolge nicht schwierig für die Besucher_i*nnen sein, ein 14 Kilometer entferntes Museum zu besuchen. Die Wirklichkeit sieht dagegen anders aus.“ Beim Besuch nach Würth Museum La Rioja kommt es darauf an, was man für ein Verkehrsmittel besitzt, ob man die für die fremdstämmigen Fahrradfahrer_i*nnen gastfreundlich ausgedrückten Hinweise eines glatzköpfigen Gendarmes in Recajo folgt, und was für eine Hitze am Tag des Besuches sich ergibt. 40 Grade irgendwelches Tages im August kann zweifellos der perfekte Moment sein, um das Würth Museum La Rioja und die rettende LKW-Fahrer_i*nnen-Kneipe am Eingang Agoncillos

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Animalidad*, Würth Museum La Rioja, Agoncillo, 17. März 2023 – 18. Februar 2024 [Ausstellungsrezension] https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

kennen zu lernen. Dieser lokale abenteuerliche Safari-Hochsommerplan ist sowohl für Familien-Konstellationen als auch für Singles empfehlenswert.

Wichtige Information für Besucher_i*nnen: Der Eintritt zur Ausstellung und zu einem Gebäude, das merkwürdige architektonische Elemente hat, die sich kritisch, humorvoll und kunstreich mit der Geschichte der Industrialisierung und Metallkunde räumlich auseinandersetzen, ist frei. Eher gesagt ist der Eintritt leider frei, weil das den Kosten und der Erhaltung einer solchen Ausstellung, die sogar ein *Picasso* und ein *Hundertwasser* zeigt, einfach nicht entspricht. Noch wichtiger Information für Besucher_i*nnen: Es gibt sowohl eine Bus-Haltstelle am Eingang des Würth Museums La Rioja als auch stellt das Würth Museum La Rioja kostenlose Parkplätze für Besucher_i*nnen zur Verfügung. Darüber hinaus findet man tägliche regelmäßige häufige öffentliche Busse (ungefähr ein Bus pro Stunde) nach Agoncillo und obwohl man zu einem industriellen Gewerbegebiet mitten in der Pampa fährt, bietet das Museum eine angenehme Cafeteria für Besucher_i*nnen an, wo es sogar Sofas, freies kaltes Wasser vom Fass und Klimaanlage gibt. Wichtigste Information für Besucher_i*nnen: Man muss demzufolge kein Sandwich vorzubereiten oder eine große finanzielle Unterstützung finden, um so ein verlorenes Museum und eine versteckte Ausstellung zu besuchen. Man muss sich keinen Kopf machen. Man braucht sich um nichts besonders kümmern, wenn man ein *Picasso* oder ein *Hundertwasser* in Agoncillo (Agoncillo, nicht Wien oder Berlin!), die 2022 eine Stadtgemeinde von 1175 Bewohner_i*nnen war, sehen will. Wenn man nur diese Angaben in Betracht ziehen würde, könnte man zum Schluss kommen, dass falls Bewohner_i*nnen und Besucher_i*nnen aus Logroño keinen Ausflug nach einer solchen Flucht-Oase inmitten eines geschmackslosen wüstenartigen Plateaus machten, hätte das nicht mit dem Können, sondern eher nur mit dem Wollen zu tun. Aber wie könnte man etwas, das man nicht im Voraus gekannt hätte, wollen? Solche ästhetische Sprödigkeit braucht irgendwelche wissenschaftliche Erklärung.

SOZIOLOGIE DER KUNST

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Animalidad*, Würth Museum La Rioja, Agoncillo, 17. März 2023 – 18. Februar 2024 [Ausstellungsrezension] https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Figur 2. Auf dem trockenen Weg nach Agoncillo. Photographie: Victoria Mateos de Manuel (24. August 2023, 12:49 Uhr)

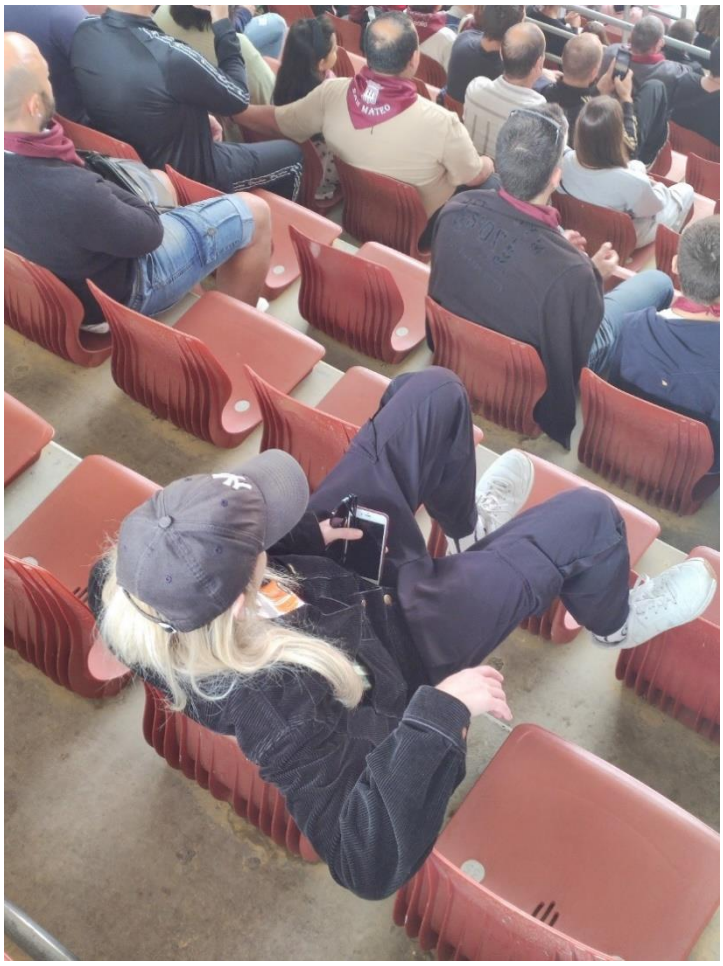
Aufgrund der Geographie des Museums ist *Animalidad* eine Ausstellung, die unbedingt einen soziologischen analytischen Appetizer braucht, um ihre Vorstellungskraft genießen zu können und ihre kritische bittere Haltung zu verstehen. Nur ist man in der Lage zu begreifen, wie diese ökologisch gezielte Ausstellung über die tierische Grausamkeit und die Ermordung der Arten spricht, wenn man einen soziologischen Blick der Gemeinschaft und Umgebung des Würth Museums La Rioja (Spanien) in Betracht zieht.

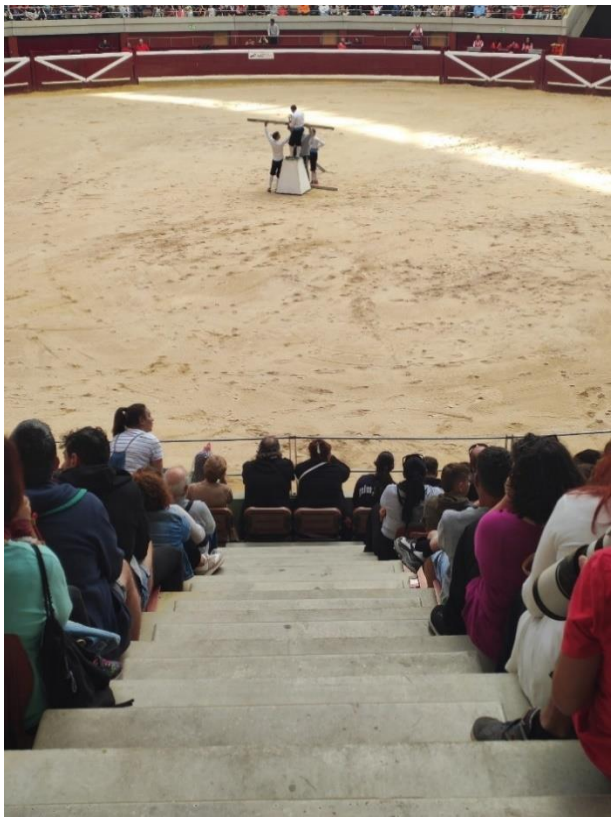
Was bedeutet Kultur in La Rioja und warum die Mehrheit der Menschen, die man an irgendwelchem Wochentag im Würth Museum La Rioja treffen könnte, eher deutsch oder deutschsprachig als spanisch oder spanischsprechend sind? Eine mögliche anthropologische falsifikationistische (Popper, Karl R.) Hypothese ist es zu entwickeln, wenn man nicht aus La Rioja kommt, in Logroño wohnt und diese Ausstellungsrezension während der Feierwoche San Mateos (von 18. bis 23. September 2023) schreibt. Meiner versuchstechnisch nüchternen Beobachtung nach steht ein stark geprägter dionysischer Begriff der Kultur in Logroño im Vordergrund. Zu essen (*Tapas*-Wirtschaft), zu trinken (Wein-Wirtschaft), zu Stierkämpfen (*Vaquillas*-, *Recortadores*- und *Corridas*-Wirtschaft) und unter der Leitung der regionalen musikalischen Variationen zu tanzen (Volkstanzgruppen- und *Charangas*-Wirtschaft), wenn nicht zu hopsen, sind am Wichtigsten als Genusskonzept für die Bevölkerung aus Logroño, wo es hauptsächlich eine schon arrangierte vergemeinschafte Kulturpräsenz gibt, die entweder vom Regierungsamt über die Hochkultur oder von lokalen Vereinen und Nachbarschaftsverbanden über die Volkskultur Entscheidungen trifft und Kultur vermittelt. Das bedeutet, dass obwohl es eine ausgewählte Anzahl kleiner Museen, Galerien und regelmäßige Ausstellungen in der Stadt gibt, die sich eher nach der apollinischen Kunstdarstellung richten, werden diese kulturellen Angebote stark von politischen lokalen Gemeinschaftsinteressen geprägt, bedingt und vom amtlichen durchgeplanten Up-Bottom

Strukturen organisiert. So wie das regionale Fernsehen bewirkt Kunst in Logroño eher als eine dynamisierende Gruppenstrategie, die die Bevölkerung ein performatives zu beliebendes Selbstbild widerspiegelt und sowohl einen emotionellen Zugehörigkeitszusammenhang als auch eine ständige innere Kontakt-Pflege durch die kulturellen Neuigkeiten in der Stadt und ihre Sichtbarkeit in der lokalen Presse, der aus Papier frei in jeder Kneipe steht, beibringt, als ein kontemplatives Angebot für *Flaneurs*, gelangweilte Spaziergänger und Kunst-Liebende. Kultur spielt eine soziologische physische Rolle in La Rioja, die als Aussehen-Gruppengerät funktioniert. Im Vergleich dazu ist Kunst in Großstädten eher ein ästhetischer Inhalt, der sich an atomisierte Beobachter_i*nnen wendet und virtuell durch die sozialen Netzwerke und Presse-Kritik vermittelt wird. Das bedeutet, dass es keinen kartesianischen Kultur-Klient gibt, sondern sollen die Marketing-Strategien lokal und verortet gedacht werden. Hier, in Logroño, wo Anonymität von keiner Bedeutung ist, spielt Kunst eine wichtigere Rolle, um sich sehen zu lassen als um etwas anzuschauen. Deswegen ist das lokale Publikum begeistert, wenn das Würth Museum La Rioja eine Matinee oder Soirée, die Musik (Flamenco Konzerte 2022) oder Kino (*Octubre Corto*) als Kernpunkt oder Gravitationszentrum platziert, anbietet. Das ist die perfekte Chance für die Bevölkerung, sich schick in der regionalen kleinen Gesellschaft aufzuspielen und sehen zu lassen.

Aber was passiert, wenn man dieselbe 14 Kilometer, die man für eine elegante Matinee fährt, diesmal allein *swichtzend* und unschick auf einem Fahrrad entlangzufahren versucht, um eine Ausstellung zu besuchen? Einerseits gibt sich eine versteckte märchenhafte marokkanische Landschaft an das Auge des Zuschauers zu erkennen. Andererseits ergibt sich so ein Wunder für die Sinne auf einem sinnlosen ungepflegten schlecht signalisierten und teilweise gefährlichen Wanderweg zu erkennen. Wenn man drei Stunden später endlich nach Würth Museum La Rioja ankommt, beginnt man sofort sich darum zu sorgen, wie und in welchem Zustand man nach Hause zurückkommen wird. Das Würth Museum La Rioja würde 2007 eröffnet. Was für Verkehrsmittel-Infrastrukturen sind in der Stadt von Logroño und ihre Umgebung seitdem erschaffen worden? Die öffentliche 7-tägige Verkehrsmittel-Verbindung, eine ungefährliche Lauf-Strecke und ein geeigneter Fahrradweg zum Cantabria-Gewerbegebiet sind noch nicht völlig verfügbar. Darüber hinaus gibt es noch keinen direkten Hochgeschwindigkeitszug von Logroño nach Madrid. Der Zug fährt noch zuerst nach Zaragoza, wo man die Verbindung nach Madrid nimmt. Auch ist eine sichere spazierbare und Fahrrad-fahrbare Strecke von Logroño nach Agoncillo noch nicht vorhanden. Haben die 2030 Agenda und die Landesregierung noch nicht gedacht, dass solche technischen Verbesserungen, ökologische kulturelle Fahrrad- oder Wandern-Tagestouren für Schulgruppen, Familien und Singles nach Agoncillo fördern würden?

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Animalidad*, Würth Museum La Rioja, Agoncillo, 17. März 2023 – 18. Februar 2024 [Ausstellungsrezension] https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel





Figur 3 und 4. Zwei Bevölkerungsantworte der Feierwoche San Mateos zum auf der Ausstellung sichtbaren Bild *Les insectes matadors* (André Masson, 1936)

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Animalidad*, Würth Museum La Rioja, Agoncillo, 17. März 2023 – 18. Februar 2024 [Ausstellungsrezension] https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

KUNSTKRITIK

Es ist schwer heutzutage einzuschätzen, was für eine oder welche Nacktheit als obszön, als grenzwertig oder als passabel verstanden wird, wenn Nacktheit nur in Anbetracht der Darstellung des Körpers in der zeitgenössischen Kultur erscheint. Der menschliche Leib ist heutzutage schon zu sehr von Symbolen durchtränkt oder semiotisch überquert. Das omnipräsente ikonographische Unbewusste (unter anderem Mode, Pornographie und Internet-Medien) machen Nacktheit schwer sichtbar oder *hinweisbar*. Nacktheit ist ständig da. Sie ist zur Verfügung gestellt, aber sie ist parallel transparent. Die Ausstellung *Animalidad* nimmt dieses Thema nicht auf eine durchgehende Weise in Betracht. Trotzdem ist diese Ausstellung auch als eine deutliche Fortführung der vorherigen Ausstellung (*De la cabeza a los pies. Figura humana en la colección Würth*), die doch direkt den menschlichen Körper zur Sprache brachte, lesbar. Warum stellt das Würth Museum La Rioja so eine ontologische Involution (vom Menschen zum Affen) dar? Gibt es vielleicht einen Grund für einen solchen Fall der zu darstellenden Existenz-Hierarchie? Handelt es sich nur um das neue alte Schieben der Zensur, das durch Metaphern, Bestiarien und Fabeln das vermutlich unerreichbare Königreich des tierischen Anderseins umkippt?

Umweltschutzbewegung ist keine postmoderne Bewegung. Im Gegensatz dazu handelt es sich um ein eher modernes Thema, das gegen die patriarchalischen Thesen Robert Filmers steht. Im Buch der biblischen Genese gibt es eine auf einer religiösen Basis existentielle gerechtfertigte Rangfolge: oben steht der Mann, danach kommen die Frau, die Kinder und die Tiere. Die internationalisierten feministischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts setzten sich zum ersten Mal mit diesem metaphysischen hierarchischen Blick auseinander. Sie kämpften für Tierrechte, weil die Gesellschaft und das Rechtsystem glaubten, dass Frauen, Sklaven und Tiere den gleichen ontologischen und legalen Status besaßen. Diese moderne politische Haltung hat uns zur folgenden Öko-Weltanschauung gebracht: in der globalen Safari ist es so lobenswert eine Kuh zu retten wie einen Menschen zu helfen. Und diese moderne politische Haltung hat die folgende weitere zeitgenössische Öko-Weltanschauung beigebracht: es ist wünschenswerter eine Kuh als einen Menschen zu erlösen. Nun und nur ist es für mich etwas klar: der Mensch hat von sich selber die Nase voll. Es sieht viel einfacher, leichter und *erfüllsamer* aus, einen Baum oder einen Hund als einen Menschen zu umarmen, zu kuscheln und zu lieben.

Nam dem philosophischen Wortschatz Spivaks haben die veralteten modernen Helden subalterne Subjekte (damals unter anderem *Prostituierten* und *People of Colour*) gerettet. Die Existenz von getrennten Rollen bei der ethischen Hierarchie (ein Rettende, ein Gerettete) wurde gesellschaftlich akzeptiert. Nach der hegelianischen Herrschaft-Knechtschaft Dialektik hat sich etwas geändert. Man spricht nicht mehr über Rollen, sondern über Intersubjetivität oder über die relationale Dimension der Subjektivität, die hauptsächlich als Interaktion und nicht als Subjekt-Positionen verstanden wird (der Rettende ist der Gerettete und umgekehrt). Hat die hegelianische Dialektik das Problem der Machtbeziehungen erlöst? Nein, heute ist die Subalternität nicht verschwunden und noch dazu sieht die Bedrückungswahrnehmung tiefer und verankerter als bevor aus. Die subalternen Subjekte dürfen noch nicht reden, aber gleichzeitig darf man auch nicht für die subalternen Subjekte reden. Wenn sowohl die Subalternität nicht mehr sprechbar ist als auch die Kritik nicht mehr *übar* (Adjektiv vom Verb *üben*) scheint, ist das vielleicht ein Gewichtsgrund, um auf einer kuratorischen Ebene sich eher für die Darstellung von Raten,

Schweinen, Pferden, Fröschen, Katzen, Hirschen, Löwen, Kaninchen, Vögel, Bären und Stillleben (Alexander Gidulianov (1993), *Sodoma-Rapsodia*) zu entscheiden. *Animalidad* kann deswegen als eine Anzeige der Gewalt des Menschen gegen den Menschen, ohne über die Menschen zu reden, verstanden werden. Lässt das Unaussprechbare der Gewalt die Gewalt verschwinden? Wenn ist das Schweigen eine Form der Respekt und wenn eine Tabuisierungsverdinglichung? In diesem Sinne ist *Animalidad* eine für die 2030 Agenda-Kriterien jugendfrei passable Ausstellung, die mit der traumatischen Erfahrung der Auflösung des weißen Eisbären (Irmela Maier) eröffnet. Der weiße Westen-Mann fühlt sich heutzutage von der medienwirksamen Aufmerksamkeit entblößt und er denkt „Ich bin auch so eine Besonderheit wie alle anderen Benetton-Minderheiten. Aber niemand beachtet mich." So begannen viele spanischen Väter seit 2011 still zu denken und beim Abendessen warfen sie plötzlich seiner Ehefrau und seiner Söhne den Satz „Ich werde mich Syrier einschreiben, damit ich Aufmerksamkeit bekomme" an den Kopf. Das ist ein Beispiel des gegenwärtigen Aufmerksamkeitsressentiments und der steigenden Akzeptanz der Unverantwortlichkeit: „Irgendwo anders geht es ihnen noch schlimmer als hier. Es soll hier nicht so schlecht sein. Wir machen einfach weiter." Inzwischen denken noch viele spanischen Väter, dass sie im Ausland als aussagefähiges Vorbild des weißen Westen-Mannes gelten.

Eingang der Ausstellung: von gesellschaftlichen Vereinbarungen und im physischen Sinne nackig stehend fragt man sich noch, was für eine andere Sache die Venus im Pelz macht, als sich auszukleiden, wenn sie ihren Mantel aus Pelz anzieht. Erdgeschoß: man fragt sich noch, was ein hyperrealistischer Künstler aus Japan (Toco)[1] macht, wenn er sich als naiven Hund verkleidet, um den Edlen Wild im Sinne Rousseaus zu werden, der die Hand des Herren aufleckt, um gefüttert zu werden. Unter Tage: man fragt sich noch, ob ein Pferd, der mit dem Ausbindezügel gefesselt wird, anders als ein Freiheitsmuster ist, weil er jetzt die Chance hat, sich zu entfernen oder sich zu bändigen lassen. Video-Saal: man fragt sich noch, was es über die Menschen, die die Siesta mit einem *National Geographic* Furchtbarkeitsdokumentarfilm irgendwelcher Tiere begleiten, gesellschaftlich geeignet zu denken ist. Darf man ethologisch, pornographisch oder nur satirisch Mittagschlaffen?

[1] https://www.dailymotion.com/video/x8ndgt6

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Animalidad*, Würth Museum La Rioja, Agoncillo, 17. März 2023 – 18. Februar 2024 [Ausstellungsrezension] https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Figur 5. Nachbarin am Feiersonntag der Woche San Mateos im Bezirk San Millán, Logroño. Photographie: Victoria Mateos de Manuel

Man sieht Tiere immer nackig, aber gleichzeitig merkt man nie, dass sie nackt stehen. Sie sind in ihrer Nacktheit unbemerkbar, weil ihre Haut nicht erotisch aussieht. Ihre Haut wird nur erotisch (*erotisierbar*), wenn sie *tanatopolitisch* getrennt und über den menschlichen Körper getragen

wird. Und wenn Tiere Klamotten bekommen, so wie die Mode der Oma-Häkeln-Chihuahua, sehen sie niemals gekleidet aber nur ständig verkleidet. In diesem Sinne zeigen Tiere mit Klamotten und tierische Haut (Pelz) nicht nur eine ethische unvermeidbare Debatte über die unbegründete Grausamkeit, sondern auch eröffnen sie eine ästhetische Diskussion über die gesellschaftliche wechselnde Wahrnehmung der Mode: warum und wie bestimmte Klamotten auf einem Körper von einem Karneval oder lieber von einem Büro entkommend aussehen; warum bestimmte Stoffen, Farben und Muster in der Lage sind, eine alltägliche Wahrheit oder eher einen performativen Betrug auszustrahlen. Wie man solche Fragestellungen antwortet, bewirkt als ein trennendes ausdrückbares Merkmal des Domestizierungsniveaus der Gesellschaft, die die steigende Präsenz von Hunden und Katern in großen Städten thematisiert und auch über die gesellschaftlichen Umtausche des menschlichen Beherrschungsstils spricht. Was für sozial-wissenschaftliche Schlussfolgerungen kann man ziehen, wenn man das Tier nicht mehr nackt oder verkleidet, sondern eher gekleidet und sogar elegant und passend gekleidet (das Beispiel des im Schwange seienden Hund-Gurtes *Julius-K9*) wahrnimmt? Was sagt es über die Gesellschaft, wenn so ein Macht-Accessoire nicht mehr als mächtig, unterdrückungsgezielt oder hierarchisch wahrgenommen wird? Kann das vielleicht bedeuten, dass es eine volle und zufriedene biopolitische Domestizierung der Gesellschaft stattgefunden hat, weil die Bevölkerung das Dominanz-Element oder -Fetisch in einer vermutlich non-gewalttätigen und *fashionablen* Naturweise angenommen hat? So wie das Joch auf dem Maultier und der Zaum auf dem Pferd völlig präsent und gleichzeitig unsichtbar in ruralen Gemeinschaften waren, weil sie die Rolle eines funktionsgemäßen Werkzeugs spielten, ist die gegenwärtige Omnipräsenz und gleichzeitige Unsichtbarkeit von Gürteln und Leinen auf Hunden auf den urbanen Straßen von Bedeutung. Geht es demzufolge bei der gegenwärtigen politischen Debatte über die Dominanz nicht mehr um Macht-Beziehungen, sondern um funktionelle mechanische gesellschaftliche Strukturen? Würde das bedeuten, dass Kapitalismus ontologisch unvermeidbar ist?

Sonst ist die Ausstellung *Animalidad* in sinnvollen thematischen Teilen, die die Struktur des Buches John Bergers *Why Look at Animals* (1980) folgt, gegliedert. Und das, das Buch und die Ausstellung, wollen Sie selber lesen.

Victoria Mateos de Manuel
Investigadora independiente
ORCID NUMBER 0000-0002-3483-7138

Mateos de Manuel, Victoria (2023). *Animalidad*, Würth Museum La Rioja, Agoncillo, 17. März 2023 – 18. Februar 2024 [Ausstellungsrezension] https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

XPAIN

Mi padre me prohibió ser burguesa. Toda su educación se basó en eso, en no dejarme ser burguesa. Podía tener estudios, podía tener dinero, pero no podía ser burguesa, que es algo así como dejarte ser lo suficientemente irresponsable como para comenzar a disfrutar.

Mi padre es obrero y es católico, lo que viene en España a ser *charnego*. Trabajar, cumplir con el deber, agachar la cabeza, avergonzarse por recibir un cumplido. Ser un buey para el que alzar la vista y decir *gracias* carece de sentido. Nunca pensó en liberarse del yugo. Se siente un hombre de bien cargándolo, un ciudadano al que le concedieron un lugar en sociedad, alguien respetable, con esa modestia de alforja a cuestas que tanto gusta al Opus y sus servidores. Se creen cerca del poder, partícipes de él, porque les ponen los cafés. Porque los más atrevidos, los resentidos, pueden escupirles a escondidas en el camino a la mesa. La mayoría se limita a ponerle formita de corazón en la espuma, con el esmero de los subyugados. ¿Te gusta? ¿Te gusta? ¿Me pones un *gomet* de premio? Que en la edad adulta es una palmadita en la espalda, esa sonrisa torcida de la conversación de pasillo de los resentidos, de los que disimulan que la edad adulta es un fracaso.

El traje entre la espalda y el omoplato rezuma aún sudor: los nervios de estar en grupo y saber todos que nadie somos nada.

SANTANDER

Beverly Hills español, lo agreste lobotomizado, acantilados de piedra pulida con una pendiente máxima de 15º grados, un Asturias para gente bien a la que no le molesta el constante ruido de palas en la playa, pero sí el oleaje y la resaca. Se pueden permitir no tener negocios: ni bares, ni chiringuitos, ni supermercados. No hay cabida para los horteras en Santander. El primer café del paseo marítimo abre a diario a las 8:30 horas y cierra los miércoles (Siboney: 4,60 euros un pincho de tortilla relleno de jamón de york y queso, y un café con leche grande). La riqueza y el estilo de las ciudades puede medirse por el número y tipo de periódicos disponibles en sus bares: surtido de *Marca*, *As*, *El País*, el periódico local y los hebdomadarios de PRISA y Vocento. ¿Quiénes hacen el negocio? Puigdemont dice hoy a doble página tener la llave de España, como cuando al hijo de cuatro años se le da el poder de decidir el futuro conyugal de un matrimonio. Muchas tablas de surf, esquinas de pares de pádel (6 parejas hacen eco en el lugar más inoportuno: junto a un muro cóncavo). Es el sentido de silencio del PP: aturdir. No oyen porque creen que no molestan. La marea es prácticamente inaudible en El Sardinero. Solo saben vivir de dar y devolver. El arte de la contemplación se lo dejan a los turistas: zoo gratuito, al aire libre, de focas y pingüinos en la Península de la Magdalena, donde Susan Sontag conferenció, allá por el ochenta y.

Victoria Mateos de Manuel
https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel
Estos dos cuentos fueron enviados en septiembre de 2023 al concurso *Surrealismo puro*, de Zenda Libros (https://www.zendalibros.com/). El primer relato se escribió en Liubliana, el día 22 de julio de 2022, y la autora lo leyó públicamente en una reunión de *Poetry Reading* de la Nordic Summer University (Oslo, 2022) (https://www.nsuweb.org/). El segundo relato se escribió en un banco de Santander frente a la playa de El Sardinero el día 13 de agosto de 2023. Este documento se hace público en *academia.edu* el día 27 de septiembre de 2023.

[redacted]

[redacted][1]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted][2] [redacted]

---

[1] (N. de la T.) La revista que publica el artículo de Grit Lemke, llamada *Monopolio*, encabeza el artículo con un juego de palabras sobre la sección en que ubicarlo y que hace referencia a su propia designación: *Estepolio* o *Monopolio del Este*.

[2] (N. de la T.) El sentido de la palabra *austeridad* se encuentra actualmente demasiado vestido semánticamente por el sentido de las políticas tomadas por la Unión Europea. Por ello, tiene la connotación negativa de restricción impuesta, esfuerzo sobre el contribuyente, carencia de bienestar por una menor financiación y obligación económica orientada al ahorro.
No obstante, el término *austeridad* (*die Genügsamkeit*), tal y como está utilizado en este texto, carece inicialmente de este sentido peyorativo y forzoso o impuesto. *Austeridad* hace referencia a un estilo de vida sobrio, así como a una capacidad estética basada en el disfrute en la sencillez de la experiencia, que no por ello es simplista o poco refinada a nivel intelectual y artístico. La austeridad fue un modo de ser marcadamente este-europeo por, entre otros motivos, la inexistencia de la sociedad capitalista de consumo en tales estados. Esto hizo que el ciudadano y el estado, a través principalmente de asociaciones, generasen medios de disfrute en el espacio público y del tiempo libre, tanto individual como colectivamente, para los

---

Fuente original del texto: https://www.monopol-magazin.de/chemnitz-am-ostpol?utm_source=monopol_Newsletter&utm_campaign=manuell
Web oficial de la autora en alemán e inglés: https://www.gritlemke.de/vita/

[redacted]

[redacted][3] [redacted]

[redacted]

que no necesitaban realizar un desembolso monetario sustantivo ni comprar objetos. El tiempo libre se orientaba más hacia el hacer (crear música, disfrutar de la naturaleza, hacer deporte, hacer teatro) que hacia el obtener (compra de objetos, compra de experiencias), no habiendo sido además ese hacer todavía capitalizado como sí lo es ya en en el contexto actual. Frente al predominio de la ciudad para el consumo en el espacio público capitalista, donde frente al cada vez más sospechoso y en desuso paseo errático (*flânerie*) solo hay presencia ciudadana apta a través del acceso a negocios y el gasto económico —véase, por ejemplo, la lectura que de ello se hace en *Los no-lugares* de Marc Augé (1992)—, la experiencia estética del espacio público en el Este adolecía de ese universo de consumo, sin necesariamente resultar en hastío o aburrimiento para los ciudadanos, aunque habrían de consultarse memorias diversas. Existía una constelación absolutamente divergente en torno a la comprensión del tiempo libre, su economía y las actividades asociadas, la cual resulta difícil de entender, cuando no incomprensible de imaginar, para el inconsciente de muchos ciudadanos nacidos y criados en Europa occidental. No es raro al saber que, por ejemplo, no proliferaban las tiendas de ropa en el Este o los centros comerciales eran inexistentes, que las personas del Oeste pregunten alarmadas "Entonces, ¿qué hacíais durante vuestro tiempo libre?".

[3] (N. de la T.) Es difícil dar cuenta en una sola palabra del sentido del adjetivo *erbittert* en alemán. Se traduce por acérrimo, tenaz, sañudo, enfurecido, comportando una denotación de fuerza y persistencia en la actitud. No obstante, *erbittert* contiene en su lexema el adjetivo *bitter*, que hace alusión al sabor amargo (*verbittert*, amargado), denotando la acritud del espíritu, el emponzoñamiento del alma, que sedimenta en el individuo tras un constante ejercicio de resistencia.

Fuente original del texto: https://www.monopol-magazin.de/chemnitz-am-ostpol?utm_source=monopol_Newsletter&utm_campaign=manuell

Web oficial de la autora en alemán e inglés: https://www.gritlemke.de/vita/

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted][4] [redacted]

[redacted][5]

[4] (N. de la T.) El verbo utilizado aquí por la autora es *sich entpuppen als*, un verbo no demasiado frecuente y cuya construcción etimológica es absolutamente interesante, ya que el acto de revelarse o mostrarse algo, ese acto de quitarse una máscara o ficción, se expresa como un liberarse (prefijo *ent-*) del muñeco (eine *Puppe*) o salir de la crisálida en sentido figurativo.

[5] (N. de la T.) Es difícil encontrar en español un sintagma nominal que consiga traducir este insulto o designación despectiva hacia los niños criados en familias de trabajadores del Este, ya que se trata de un insulto sinestésico, cuyo carácter denigrante solo se entiende de estómago si uno está familiarizado con los edificios para las masas que se construyeron en muchas ciudades del Este (*Plattenkinder*, niños-placas). Son edificios revestidos de placas (*Platten*) prefabricadas que, frente a la arquitectura de estilo decimonónico con techos altos y una variabilidad armónica y adornada en las fachadas, edificios con un valor histórico que en muchas ocasiones se destinaban a las familias del régimen, tenían los techos bajos, eran visualmente monótonos para demarcar la igualdad entre habitantes del bloque, de aspecto regio y sólido pero también agresivo a la vista (un brutalismo arquitectónico geometrizado), mantenían formas rectangulares muy simples y repetitivas, y tenían un coste de producción bajo, pues su función era paliar las necesidades básicas habitacionales de la población, no especular con la vivienda ni embellecer el barrio, dando cobijo al mayor número de vecinos por edificio. Su estructura es la de nido de abeja o caja de cerillas, cuya traducción *iberkitsch*, por su planificación sociológica y estética, sería un edificio como el complejo de viviendas de El Ruedo en la M-30 de Madrid. En los siguientes links pueden encontrarse ejemplos de estas dos arquitecturas: https://www.deutschlandfunkkultur.de/berlin-marzahn-die-einst-groesste-plattenbausiedlung-100.html https://arquitecturaviva.com/obras/viviendas-en-la-m-30-madrid
Quedan, por ejemplo, muchos de estos edificios en zonas de Berlín como Alexanderplatz o Marzahn. El insulto "Plattenkinder" ("niños-placas" en sentido literal) hace alusión al contexto proletario, de bajo coste o poder adquisitivo, pero no necesariamente ni a un sentido étnico (gitanismo) o un carácter vandálico

Fuente original del texto: https://www.monopol-magazin.de/chemnitz-am-ostpol?utm_source=monopol_Newsletter&utm_campaign=manuell
Web oficial de la autora en alemán e inglés: https://www.gritlemke.de/vita/

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

(delincuencia), como, por el contrario, sí hace referencia su análogo en español “chicos de barriada” o “chicos de suburbio”. La dificultad de traducir con especificidad este insulto es que el bajo poder adquisitivo o lo proletario estaba allí más relacionado con lo cutre, lo barato, lo basto o falto de gusto y modales burgueses (*Berliner Schnauze*), que con lo delincuencial racializado. De ahí que una traducción como “chavales de forja” se aproximase más al sentido de la expresión, aunque no consiga expresar plenamente la percepción estética negativa del Oeste sobre el Este. Una experiencia análoga o asimilable a esta expresión podría ser el uso de un insulto como “charnego” en Juan Marsé (*Últimas tardes con Teresa*), para dar cuenta de cómo la burguesía catalana veía a los inmigrantes de provincias y pueblos de España que llegaban a trabajar a Cataluña y cómo ellos mismos se acababan percibiendo.

Fuente original del texto: https://www.monopol-magazin.de/chemnitz-am-ostpol?utm_source=monopol_Newsletter&utm_campaign=manuell
Web oficial de la autora en alemán e inglés: https://www.gritlemke.de/vita/

[redacted]

[redacted][6][redacted]

[redacted]

[redacted]

[

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

Traducción: Victoria Mateos de Manuel

Fuente original del texto: https://www.monopol-magazin.de/chemnitz-am-ostpol?utm_source=monopol_Newsletter&utm_campaign=manuell
Web oficial de la autora en alemán e inglés: https://www.gritlemke.de/vita/

1

ALAMBIQUE

Un proyecto de química y cine escrito por Victoria Mateos de Manuel,

con la colaboración del recetario de la cerveza Ikiru, creada por Ignacio Blázquez Alcover,

para la convocatoria NUDO/KNOT 2023

(FCAYC, León, Castilla y León, España)

[1] Imagen disponible en la web oficial de la Rainer Werner Fassbinder Foundation.
https://www.fassbinderfoundation.de/theaterstucke/?lang=en

ALAMBIQUE

una destilería de fotogramas

I. POR QUÉ [PLANTEAMIENTO]

*

Brennen es un verbo dialéctico con un doble significado opuesto en alemán: grabar (*to record*) y arder (*to burn*). *Brennen* es, por lo tanto, infinitivo continente de una polaridad en apariencia incompatible: olvidar y registrar. *Brennen* es un verbo de carácter procesual que da cuenta de la ambigüedad generadora de memoria: desaparición del objeto, aparición del fantasma; permanencia y volatilización. *Brennen* es una acción o expresión de tránsito que rinde cuentas de la alquimia en la destilación: ebullición, separación, evaporación, condensación… *Brennen* es un verbo de movimiento que resguarda en su intimidad semántica la teoría del cambio aristotélica, obsesionada por explicar cómo una esencia o modo de existencia puede perdurar a través de un objeto que oscila entre la potencia y el acto, entre cambios sustanciales y accidentales, entre causas formales y materiales. *Brennen* es el verbo adecuado para explicar la disputa inicial de la historia de la filosofía: si Heráclito, ¿entonces Parménides?

*

"Mi pueblo tiene cuatro calles". Así querría comenzar la biografía familiar paterna en una aldea castellano-leonesa un miembro de la misma que, sin embargo, nunca se atrevería a dejarse escribir, cuando menos a quererse leer. Mi pueblo tiene cuatro calles: la calle de la iglesia, la calle del cementerio, la calle del medio, la calle del ayuntamiento. En mi pueblo nadie puede perderse si es analfabeto. No nos ubican nombres propios, porque no los hay; nos basta con saber dónde trabajan los curas, los alcaldes, los descentrados y los muertos. Yo soy la del esteban, como mi vecino es el de la socorro. ¿Acaso conociste alguna parada de metro en una gran urbe que se llamase "la del esteban", "el de la socorro"? Ni siquiera un forastero puede perderse en mi pueblo, incluso si es analfabeto, tanto o más que cualquiera de nosotros. Por eso, en la antesala del otoño, los paisanos permanecían todos atentos y escondidos en sus casas destilando aguardiante en alambiques ilegales. Eran demasiados grados para las leyes, pero también demasiados pocos para que el papel pudiese arder. El papel de regalo se llamaba periódico, y los regalos de Reyes se reducían a uno, que no necesitaba ser envuelto: una naranja. Los mantecados, bien untados de grasa de cerdo, no eran para los niños, sino para las visitas de los curas. Y morían a la espera de bendiciones en un cestillo atado a la viga del techo, igual que morían las estrellas a las que se prohibía la errancia, aniquiladas en un agujero negro y distante de mimbre. Cada casa guardaba sus botellas de aguardiente y sus recetas como un santo y seña. Mi abuela disponía una en la alacena de la cocina, erguida en la penumbra de esa eterna sobremesa de agosto, cuando curas y hombres dormían la siesta. Qué pecado era para una mujer achisparse en la letanía soporífera de cada verano. "Y tú, rapaz, ¿de quién eres?" "Yo soy de quien me pague el eructo, porque ni hablar ni rebuznar sé". A mi pueblo de cuatro calles le tuvieron que inventar una desviación del Camino de Santiago, con su mojón y todo, por si algún desconocido se animase a no perderse por allí. Por si viniesen visitas, algún alcalde decidió reconvertir el pilón de la plaza en el que bebían las vacas, con su botijo monumental bien pegado al hormigón que sujetaba el grifo, en una fuente coronada por un enorme meteorito de secano al que miraban luces de discoteca. ¿Cómo se denomina entonces a un pueblo en el que nadie sabemos griego y, sin embargo, nos llamaron piedra de lengua silenciada?

*

Cada pueblo, no solo el mío, tiene su botella de agua-que-quema y su modo de hablar con garganta de sauna; su *pharmacon* local, que quita la sed y escuece. Quizá, por ello, la forma sociológica más extendida contra la deshidratación en la meseta es una: callarse. La tirita no ha de moverse cuando supura la herida. Y la herida más grande del cuerpo humano es la boca. ¡Cómo abrasan los pellejos cada año que pasa! En *Warnung von einer heiligen Nutte* (Atención a esa prostituta tan querida), de 1970, Rainer Werner Fassbinder se atrevió a regalarle una botella de importación a la desfachatez mediterránea. Hasta eso nos faltaban: bálsamos bautismales, correctamente etiquetados y diseñados, que no una fecha cualquiera escrita a mano en un papelucho fijado a una botella de vidrio reutilizada. En *Warnung von einer heiligen* Nutte (Atención a esa prostituta tan querida), sus personajes, alemanes, no cesan de pedir en la barra de bar de un hotel imaginario "Un cuba libre, por favor". Después proseguían con sus charlas y bailes de isla barbáricos. ¿Venían a beber o vinieron ya con la bebida, que no bebidos?

*

En 2022 se cumplieron 40 años de la muerte de Rainer Werner Fassbinder. Según Aristóteles, la muerte no es un cambio local, sino sustancial. No pidieron ni un solo trago. No se dieron ni el homenaje esos, los que llaman al cementerio no campo santo sino patio de paz (*Friedhof*), de un director de antiteatro y cine que renovó por completo la escena alemana, devolviéndole junto con Herzog y Wenders, entre otros, el esplendor y la revitalización a un género que se había cerrado con la aparición del cine sonoro y el progresivo arrinconamiento de los estudios UFA frente a Hollywood. A la cerveza de grifo se le dice en alemán *Bier vom Fass*. ¿Para cuándo una cerveza de autor, una *Fassbinder*, una *Rainer Werner von Fassbinder*? "Una Alemania libre, por favor". O sea dicho a granel: la cerveza no se destila, fermenta. ¿Por qué entonces un alambique?

II. PARA QUÉ [OBJETIVOS]

El proyecto colectivo interdisciplinar *Alambique* entre filosofía del cine y cervecería artesanal en homenaje a este creador, Rainer Werner Fassbinder, tiene los siguientes objetivos:

- Activar el medio rural leonés a través de un proceso colectivo de creación humanista y traducción hermenéutica con el lúpulo, de presencia reseñable en el Valle del Órbigo, geografía de mayor producción en España, como nexo de unión entre artes y culturas y centro de gravedad del proyecto.
- Divulgar y poner en alza, desde los procesos de estetización propios de la alta cultura, la cerveza artesanal, atrayendo nuevos públicos y renovando la imagen pública del consumo de cerveza como producto gastronómico autóctono de calidad.
- Homenajear el cine y las creaciones de Fassbinder, poco conocidas aún en la estética filosófica en lengua española, a través de un elemento de constante presencia en su obra y biografía artística: lo dionisíaco, expresado en parte a través del alcohol.
- Internacionalizar y poner a la vanguardia de los procesos interdisciplinares de creación cultural y hermenéutica transdisciplinar a la comunidad de Castilla y León, con especial énfasis en el medio rural leonés, de producción de un altísimo porcentaje del lúpulo nacional.
- Regenerar estéticamente la imagen y el orgullo del mundo rural y de provincias por medio de un caso de estudio de repercusión y reconocimiento internacional: el cineasta y creador polifacético Rainer Werner Fassbinder, nacido en la pequeña e irrelevante ciudad alemana de Bad-Wörishofen.
- Visibilizar la rentabilidad económica y social de los proyectos interdisciplinares de fundamentación y creación que conectan los modos de investigación en humanidades con los propios de las ciencias naturales, poniendo de nuevo en valor la perspectiva renacentista holística de la producción de conocimiento y creando un puente estético entre el contexto de descubrimiento y el de justificación en la investigación científica.

- Fomentar la cultura cinematográfica de calidad en España y la internacionalización de la investigación en estética filosófica realizadas en lengua española.

III. CÓMO [METODOLOGÍA]

El proyecto *Alambique* es un proyecto químico-filosófico de hermenéutica expandida, la cual trata de superar las fronteras del texto (qué es legible) y la traducción (qué idioma se traduce), pasando de una hermenéutica intertextual a una supra- o extratextual. A nivel de método, el proyecto consiste en facilitar procesos de lectura, interpretación, traducción y modelado entre artes, ciencias y oficios generando resultados tangibles desde lo intangible; en este caso, de la filosofía del cine a la artesanía química del lúpulo. Aquí tratamos de generar, pues, como en el alambique que lleva desde los hollejos de las uvas hasta el aguardiante, un trasvase y transmutación alquímicos entre campos de conocimiento, partiendo de un proceso creativo, analítico y reflexivo sobre un objeto cinematográfico para llegar a la generación de una bebida alcohólica. Por eso, el proyecto cuenta con dos coordinadores de equipo, cada uno experto en un respectivo campo de estudio: la química y la estética filosófica.

En el desarrollo de la hermenéutica contemporánea, con Heidegger y Gadamer como pensadores de relevancia teórica, cobra importancia una fase del proceso de interpretación-traducción de la obra que había quedado desplazado en la hermenéutica romántica con Schleiermacher y Schlegel: el problema de la aplicación (*subtilitas applicandi*). Frente al primer momento del círculo hermenéutico, centrado en la comprensión del texto, y el segundo, encargado de dar una interpretación o unidad de sentido a la obra, el momento de la aplicación estudia los efectos y capacidad de generación de experiencias y modos de obrar (ética) tras la confrontación con un texto.

En este proyecto, *Alambique*, buscamos ampliar el sentido y modos de traducción e interpretación textual, poniendo la realidad completa y la diversidad de las artes como espacio potencial de legibilidad, transformación y trasiego de sentidos que haga trabajar en intercambio coordinado disciplinas propias de las ciencias humanas y naturales. En un proceso de producción química no se trata solo de mezclar sustancias con detenimiento cuantitativo y tiempos pautados (ayuntar significantes elementales), sino de dotarlos o hallarles un sentido o carácter cualitativo capaz de hacer hablar a ese objeto como experiencia o esencia de un modo o estilo de estar en el mundo y darse a existir. ¿Pueden unos teóricos y amantes del cine expresar elementos simbólicos representativos del cine de un autor, Rainer Werner Fassbinder, en un objeto bebible? ¿Puede destilarse el estilo de cine de Fassbinder a través de un alambique conceptual que lo convierta en un objeto de artesanía y consumo como un whisky? ¿O acaso es un proceso de fermentación, una cerveza, lo que requiere tal propuesta hermenéutica? ¿De qué manera pueden traducirse valores químicos y tiempos de fermentación y maduración de un líquido en una visión estética de la existencia? ¿Pueden ser estos modos de trabajo interdisciplinar renacentista una opción económicamente viable para revitalizar el territorio rural, la filosofía y los espacios de interacción socio-cultural? ¿Puede una cerveza artesana acercar Fassbinder a un público que nunca se hubiese interesado por su obra y viceversa? En este proyecto se trata, pues, de generar un espacio piloto de experimentación transdisciplinar en gestión cultural que integre creatividad lúdica, rigor académico, precisión técnica y viabilidad económica.

IV. QUÉ [PREVISIÓN DE RESULTADOS]

- Generación de un encuentro o congreso multidisciplinar internacional de filosofía del cine con el trabajo polifacético de Fassbinder como centro de reflexión y exposición durante un fin de semana en cooperación entre la Fundación Cerezales Antonino y Cinia e instituciones de cultura relevantes en León (MUSAC, ILC, entre otras).

- Generación de una **jornada de divulgación** para un público general sobre la **artesanía cervecera** con el gremio de cerveceros artesanos de León e instituciones vinculantes en la materia, con la intención de poner en conocimiento la economía del lúpulo.
- **Taller de creación** y traducción-interpretación colectiva con el gremio de cerveceros artesanos de León para **destilar y/o fermentar la esencia del cine de Fassbinder** en un sabor que genere un proceso de creación artesana de cerveza.
- Generación de una **cerveza artesana Fassbinder** que se presente a algún congreso internacional de maestros cerveceros a lo largo del curso 2024-25 y que se elija en un concurso-cata; generación de un proceso estético de diseño de objeto referente a etiquetado y marca del producto embotellado.
- Grabación de **documentación audiovisual** de las ponencias del congreso y del desarrollo del proyecto, así como publicación en abierto de la documentación en página web institucional asociada al FCYAC.
- **Edición de un libro colectivo o número especial de revista digital** con los resultados de investigación y creación en filosofía del cine de Fassbinder con alguna editorial y o sello académico de prestigio cultural en el contexto leonés en posible cooperación con otras instituciones.

V. CUÁNTO [ACLARACIONES AL PRESUPUESTO]

El equipo que presenta el proyecto *Alambique* trabaja como profesorado interino de instituto en las comunidades autónomas de Madrid y La Rioja. Por ello, la parte económica correspondiente a honorarios del presupuesto de 8000 euros asociado a la convocatoria se dedicará íntegramente al pago de materiales asociados al proyecto, gastos de viaje, pernoctación y manutención del equipo y de terceros invitados o seleccionados para su participación en las actividades asociadas al proyecto en las estancias de trabajo en León u otras ciudades asociadas al desarrollo del proceso creativo. De esta manera, en el desglose presupuestario se han obviado las partidas referentes a ayudas de viaje (hasta 600 euros) y manutención y pernoctación (de 20 a 40 días) en Cerezales del Condado, contempladas en la convocatoria. Asimismo, en la llamada a la participación se informa de la posibilidad de facilitar medios técnicos de grabación audiovisual y materiales de gestión de eventos culturales por parte de la FCAYC u otras instituciones culturales de León. Por este motivo, en el presupuesto también se han omitido gastos asociados a personal técnico y materiales de grabación y documentación audiovisual del proyecto.

El desglose simplificado que se presenta del presupuesto habría de cubrir los objetivos mínimos marcados para este proyecto: 1) realización de unas jornadas de fin de semana de filosofía del cine en Fassbinder y taller de generación conceptual de una cerveza artesana, 2) edición de un libro colectivo o número de revista especializada, 3) creación de al menos un primer barril de 8 litros de cerveza artesana, 4) concepción artística de un embotellado y etiquetado para la cerveza, 5) generación de una jornada de divulgación sobre la producción de cerveza y economía del lúpulo.

Respecto a la muestra pública de partes de la filmografía de Fassbinder, se habrían de consultar los derechos y términos de reproducción abierta de su obra a la Rainer Werner Fassbinder Foundation en Berlín. Asimismo, el equipo del proyecto *Alambique*, en cooperación con la directiva del FCAYC, se abre a la posibilidad de encontrar terceras vías de cofinanciación público-privada y apoyo institucional para este proyecto interdisciplinar de gestión y creación cultural.

CRONOGRAMA ORIENTATIVO DEL PROYECTO *ALAMBIQUE* (9 MESES)

1) DICIEMBRE 2023-ENERO 2024

- Estancia de entre 7 y 15 días en Cerezales del Condado (26 diciembre 2023-7 enero 2024 como fechas aproximadas) para conocer el territorio leonés de potencial interés para la realización del proyecto e instituciones asociables interesadas en el mismo (*stakeholders*).
- Llamada a la participación: inicio de la búsqueda y selección de 8 ponentes para la concreción de un programa-jornada de fin de semana en torno a la filosofía del cine de Fassbinder.

2) FEBRERO 2024

- Preparación de la jornada de divulgación sobre cerveza artesanal
- Búsqueda de editorial y/o revista académica indexada digital de relevancia y afinidad estética para la publicación del libro de actas sobre filosofía del cine en *Fassbinder*; desarrollo del perfil temático y formato estético de la publicación (artículos, reseñas, entrevistas, vídeos, etc.).

3) MARZO 2024

- Jornada de divulgación de fin de semana para un público general sobre el lúpulo en León, la economía de la cerveza y los procesos artesanales de creación de este producto.
- Selección de las intervenciones para el congreso de fin de semana sobre el cine de Fassbinder.

4) ABRIL 2024

- Estancia documentada de una semana en Cerezales del Condado (1 a 7 de abril) para concretar el lugar, formato e instituciones del congreso de junio.

5) MAYO 2024

- Publicación de la selección de ponentes y programa definitivo del congreso.

6) JUNIO 2024

- Congreso Fassbinder de fin de semana (29-30 junio 2024) con taller de hermenéutica química con cerveceros artesanos.
- Entrega de los textos definitivos para el libro, inicio del proceso de corrección y edición del manuscrito.

7) JULIO 2024

- Estancia mínima de una semana (29 junio 2024-9 julio 2024) para comenzar el período de preparación (mínimo de 90 días) de cuatro barriles de cerveza artesana por un grupo de cerveceros artesanos o varios grupos en concurso (mínimo 90 días)
- Período de preparación de cuatro barriles de cerveza artesana (mínimo 90 días).
- Proceso de corrección y edición del manuscrito de la publicación.

8) AGOSTO 2024

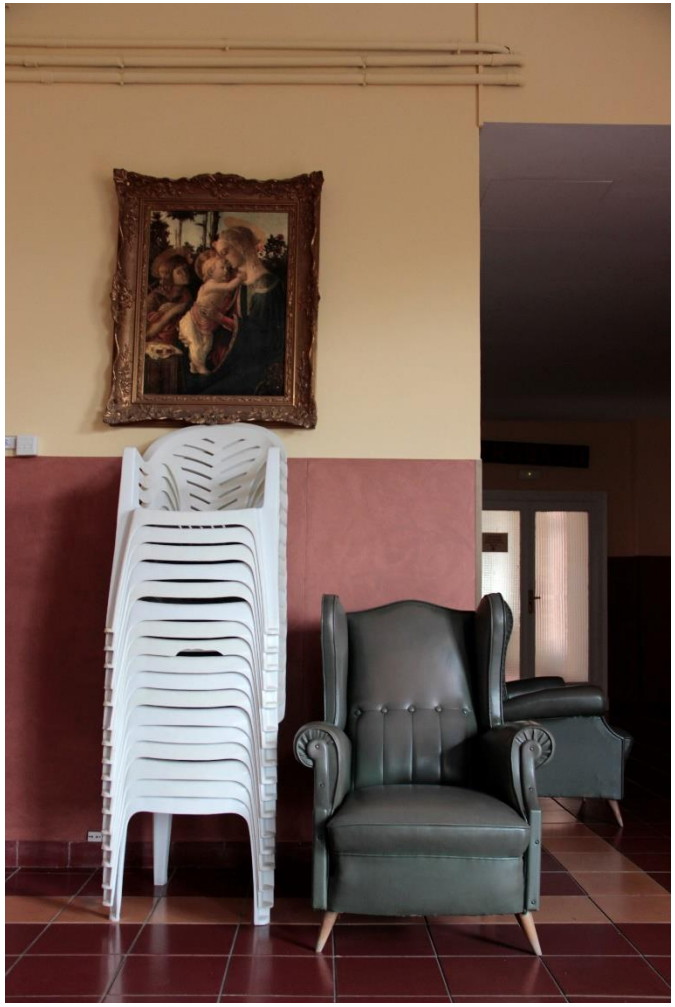
- Período de preparación de cuatro barriles de cerveza artesana (mínimo de 90 días).
- Proceso de corrección y edición del manuscrito, impresión de una primera edición de 70-100 ejemplares de la obra. (Estos tiempos de publicación podrían ser excesivamente precipitados tanto para edición de un libro como de número especial en revista, por lo que el equipo se reserva la posibilidad de mostrar este resultado de investigación y creación a lo largo del curso 2025-26 o 2026-27 con el sello NUDO/KNOT de la fundación, ya que los retrasos en el mundo editorial académico hispanohablante son escandalosos pero, al mismo tiempo, fehacientes.)

9) SEPTIEMBRE 2024

- Presentación pública de los resultados del proyecto en León, incluyendo una muestra del embotellado de la cerveza y selección en cata-concurso de la cerveza Fassbinder con jurado especialista y de relevancia en la materia.

DOSSIER CON IMÁGENES DE ANTERIORES PROYECTOS DE LOS MIEMBROS DEL EQUIPO

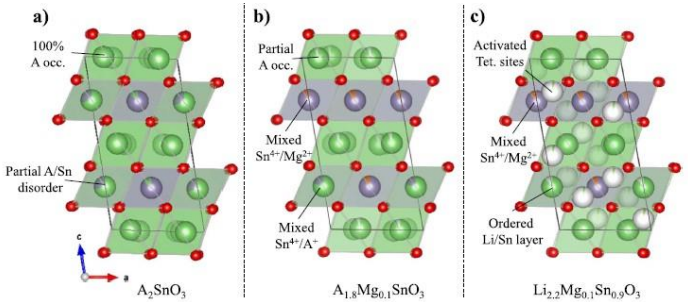
I.



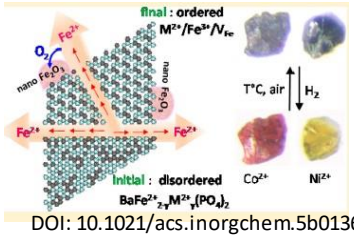
Fotografías de Logroño de Victoria Mateos de Manuel, con procesado en Photoshop realizado por Jesús Rocandio. Proyecto de filosofía de la fotografía sobre las categorías estéticas *iberkitsch*, *placing* y *focetear* y metodologías queer de la temporalidad fotográfica. Serie de 6 pares de fotografías dialécticas expuestas en la Casa de la Imagen (15 de octubre 2021-30 noviembre de 2021) y publicación académica asociada con la fundamentación teórica del proyecto (Mateos de Manuel, Victoria (2022). Cuirizar la fotografía. Los conceptos placing, focetear e iberkitsch, *Revista Accesos* nº 5, pp. 140-149). https://www.accesos.info/accesos-n5/victoria-mateos--de-manuel

II.

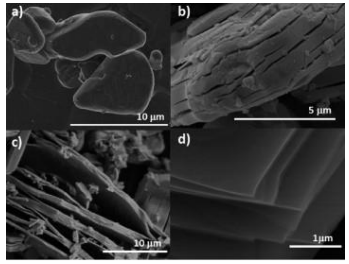
Imágenes de publicaciones asociadas a la investigación doctoral *Towards New Materials by Hierarchical Topotactic Syntheses* de Ignacio Blázquez Alcover.



I. Blazquez-Alcover et al. *Solid State Ionics 308 (2017) 16 –21*



DOI: 10.1021/acs.inorgchem.5b01360
Inorg. Chem. 2015, 54, 8733−8743



CrystEngComm, 2017 017, 19, 304 –312

III.

Embotellado de la cerveza artesana Ikiru, realizada por Ignacio Blázquez Alcover en la sesión 2018-19.

IV.

Imágenes del proceso de trabajo en cervecería artesana para la participación de Ignacio Blázquez Alcover en el Congreso Anual de Cerveceros Caseros Españoles (ACCE) (León, 2023).

V.

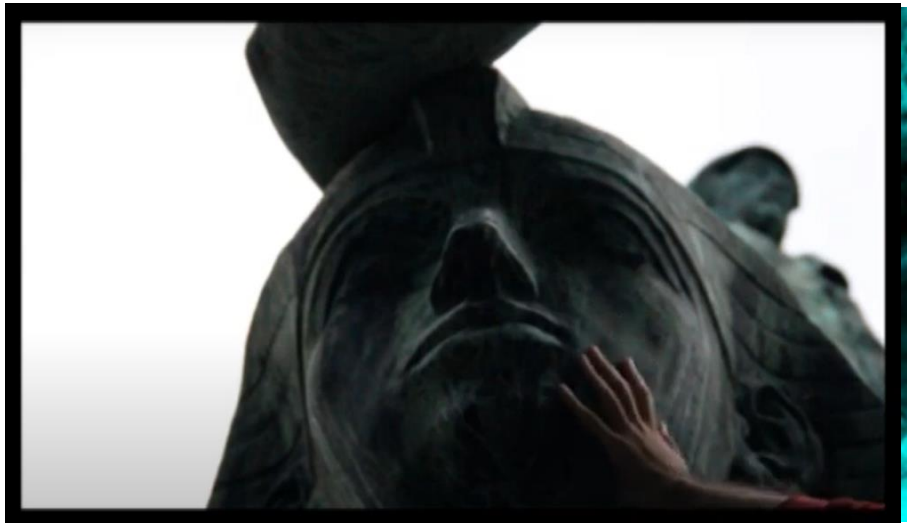
Fotografía de parte de la escenografía creada con celo por Victoria Mateos de Manuel para la obra de danza-teatro *Epidermia general* del grupo Teantropófagos, mostrada en ACUD Theater Berlín los días 13 y 14 de agosto de 2009. En imagen, la bailarina Motoko Yokota.

https://vimeo.com/863239704

https://vimeo.com/863240215

VI.

Fotogramas de dos proyectos audiovisuales sobre patrimonio coreológico e imaginario del flamenco realizados en Berlín por Victoria Mateos de Manuel: 1) Dirección, producción y edición del documental independiente *Bailar en hombre*, realizado como trabajo final para el "Programa de estudios avanzados en prácticas críticas: Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (abril-septiembre 2012). El audiovisual fue mostrado en el MNCARS (Madrid, 22 septiembre 2012), Jornadas de Presentación de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos de la UNIA Arte y Pensamiento (Sevilla, 27 septiembre 2012) y Babylon Kino (Berlín, 21 noviembre 2012). https://www.youtube.com/watch?v=Jsqy0V2VTh4 2) Actuación (papel de director) en la película independiente *El Retablilllo de Don Cristobal*, versión audiovisual libre germano-española de la obra de Federico García Lorca, dirigida, producida y editada por Max Flierl como trabajo final de grado para la Weisensee Kunsthochschule Berlin y mostrada en el Babylon Kino (Berlín, 21 noviembre 2012). https://vimeo.com/71573958?login=true



CV

COORDINADOR DE LA SECCIÓN QUÍMICA DEL PROYECTO

Ignacio Blázquez Alcover (Madrid, 1986) es miembro de la Asociación de Cerveceros Caseros Españoles. Es Ingeniero de Materiales (2012), con el primer Ciclo de Química (2008), por la Universidad Complutense de Madrid y Doctor en Química por la Universidad de Lille I (Francia, 2015). Ha sido investigador postdoctoral en laboratorio en el Collège de France (París) y profesor asociado de laboratorio en la Escuela Nacional Superior de Química de Lille. Desde 2020 trabaja como profesor interino de instituto de Física y Química en la Comunidad de Madrid. Cuenta con el carnet de conducir B y sus idiomas extranjeros son inglés (C1), euskera (B2) y francés (B2). Ha participado en diversos congresos internacionales de química. Sus publicaciones académicas están disponibles en https://doi.org/10.1021

COORDINADORA INTERNA DEL PROYECTO Y DE LA SECCIÓN DE ESTÉTICA FILOSÓFICA

Victoria Mateos de Manuel (Madrid, 1986) es miembro de la asociación Roblegordo, cuyo objetivo es la revitalización cultural y educación medioambiental en el entorno rural de La Rioja, comunidad en la que trabaja como profesora interina de instituto de Filosofía desde 2020. Ha sido profesora asociada (2018-20) en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, institución en la que obtuvo el Doctorado Europeo en Filosofía (2017) tras una investigación que realizó con una beca FPU en el Instituto de Filosofía del CSIC y que obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado. Fue estudiante del programa Somateca del MNCARS (2012-13), es Master of Arts en Estudios de Género y Diversidad por las Facultades de Ciencias Económicas, Derecho, y Ciencias Sociales y Políticas de la Freie Universität Berlin (2011), y ha realizado estancias de estudios e investigación en diversas universidades europeas —Humboldt Universität Berlin (2007-09), Paris 8-Saint Denis (2014-15), Institut für Theaterwissenschaft FU Berlin (2014) y Technische Universität Berlin (2019)—. Cuenta con prácticas en gestión cultural y trabajo social a través de las artes en diversas asociaciones e instituciones de Berlín (Xochicuicatl e.V., Handiclapped e.V., RAA e.V., Zentrale Frauenbeauftragte der Freien Universität Berlin) y fue coordinadora de las dos ediciones del Congreso Internacional de Filosofía de la Danza en Madrid (2017, 2019). Tiene conocimientos de alemán (C2), inglés (C1) y francés (B2) y cuenta con el carnet de conducir B. Es autora y editora de dos libros sobre estética de las artes y filosofía de la danza (Plaza y Valdés/CSIC, 2019; Editorial Complutense, 2021). Su producción cultural y académica (artículos, congresos, seminarios, etc.) puede consultarse en https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel.

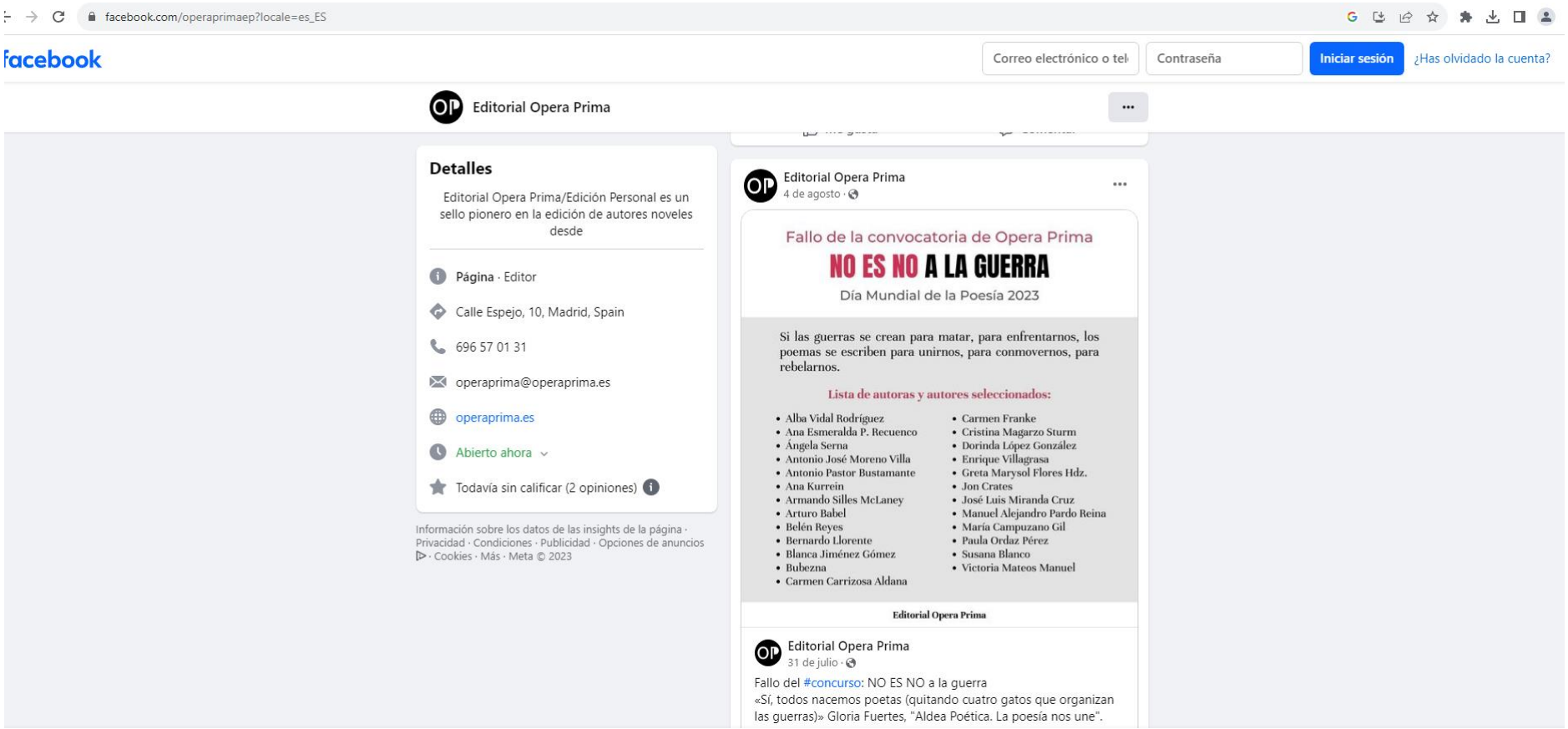
Llevo la guerra en mí
atrincherada en la solapa.
Por caravanas de bolsillo
bolígrafo, cartera, pasta
miedo inútil, fuera o me fuese robada.
A las palabras mientan metralla
a la metralla, cultura.
Basta.

Llevo la guerra en mí
la guerra eterna, que no santa
ni primera, ni segunda, ni civil.
Llevo la guerra en mí:
la palabra.
No me cerraron la puerta
me cerraron las ganas de abrir,
Sulamith.

Llevo la guerra en mí.
En el rostro dejó Dios un signo:
rubor lo llamó Caín.
Abel me ofreció un cumplido:
piropo vistió al pañuelo
pliegue de boca tracia
retumba inaudible,
misterio.

¡La guerra ha terminado!
¡Todos vivimos ya muertos!
Evoí.

Victoria Mateos de Manuel


facebook.com/operaprimaep?locale=es_ES
facebook
Correo electrónico o tel
Contraseña
Iniciar sesión
¿Has olvidado la cuenta?
Editorial Opera Prima
Detalles
Editorial Opera Prima/Edición Personal es un sello pionero en la edición de autores noveles desde
Página · Editor
Calle Espejo, 10, Madrid, Spain
696 57 01 31
operaprima@operaprima.es
operaprima.es
Abierto ahora
Todavía sin calificar (2 opiniones)
Información sobre los datos de las insights de la página · Privacidad · Condiciones · Publicidad · Opciones de anuncios · Cookies · Más · Meta © 2023
Editorial Opera Prima
4 de agosto ·
Fallo de la convocatoria de Opera Prima
NO ES NO A LA GUERRA
Día Mundial de la Poesía 2023
Si las guerras se crean para matar, para enfrentarnos, los poemas se escriben para unirnos, para conmovernos, para rebelarnos.
Lista de autoras y autores seleccionados:
Alba Vidal Rodríguez
Ana Esmeralda P. Recuenco
Ángela Serna
Antonio José Moreno Villa
Antonio Pastor Bustamante
Ana Kurrein
Armando Silles McLaney
Arturo Babel
Belén Reyes
Bernardo Llorente
Blanca Jiménez Gómez
Bubezna
Carmen Carrizosa Aldana
Carmen Franke
Cristina Magarzo Sturm
Dorinda López González
Enrique Villagrasa
Greta Marysol Flores Hdz.
Jon Crates
José Luis Miranda Cruz
Manuel Alejandro Pardo Reina
María Campuzano Gil
Paula Ordaz Pérez
Susana Blanco
Victoria Mateos Manuel
Editorial Opera Prima
Editorial Opera Prima
31 de julio ·
Fallo del #concurso: NO ES NO a la guerra
«Sí, todos nacemos poetas (quitando cuatro gatos que organizan las guerras)» Gloria Fuertes, "Aldea Poética. La poesía nos une".

DAS JENSEITS

Sitzen und warten

U-Bahn kommt heute nicht weiter.

Um zu warten stehend

Schauen aber nicht zu viel, nicht zu deutlich

Einfach durch und um und rund und

Sagen nichts

Um auszusehen nicht duff.

Versuchen nur auszustrahlen cool.

Dürfen wir uns duzen?

Das kommt nicht in Frage

Wenn es gibt nur Musik und Zigarette Husten.

Schöne Frauen viele

Hübsche Pussies meistens

Keine Zeit sich zu langweilen.

Wechseln ist die einzige Wiederholung

Und Gläser sauber machen.

Na ja, heute um drei,

Um vier morgen.

Nacht ist einfach egal,

Wenn man hat eine Schlampe, verstanden du Fotze-Lampe?

Aufklärung wird noch lauter!

Deine Haare sehen jedesmal scheisser.

Rassieren Sie sich!

Die unerzählte Geschichte Europas

Für Walter Benjamin Töchter.

Schon die Namen vergessen

Immer ist das Gesicht jemand anders

Personen und Erinnerungen wickeln

Aber keinen Schaukeln auf dem Tressen.

Kostet zu viele Kohle,

nicht diejenige, die saufen

sondern die kaputten Kristalweizen.

Pfand-Ruckgabe nach Italien, Kuba, Spanien!

Achtung! Schon morgens gefunden ein paar straflose Steine!

Wer ruft die Polizei, wenn die Polizei sind wir selber, alter?

Ordnung! Ordnung!

Aber, bitte, nicht auf der Grammatik

Hier nur Selbstbedienung! Kein Duden auf Deutsch, bitch!

Kannst du vielleicht Stress-Faktor deklinieren,

wenn du kommst zurück?

Wofür ein DSH3?

Die drei ist nicht für den Jägermeister!

Das ist für den Wolf! Max! Mist!

Schlussfolgerung:

There are poems that are simply not good,

Just made for the sound.

Geklang-Klang-Klang

Es gab heute Tote-Glocken in Viguera.

Sechs Uhr morgens war.

Eine Mutter, acht und vierzig,

es kling vielleicht witzig, aber es ist nicht, Mann.

Bin ich einfach nicht mehr da.

Strassen-Fegeeeeeer!

GENERACIÓN BERLÍN

[Homenaje a Drago Beres]

La copa me odiaba.
Mientras ella guardaba el elixir
Yo lo sorbía.
La copa tenía sed,
Me miraba
Mientras bebía, bebía y bebía.
En mis labios aprendió la palabra *envidia*.

Tanta rabia tenía
De que mis besos mojasen su piscina
Que se lanzó de la alacena,
Desde la esquina.
Inquina de momento adecuado,
Deseo de multiplicarse:
Esquirlas.

Ahora cristales y agua
No beben, no sacian, no ansían. Cortan.
La copa se sabe húmeda,
Por fin seca quedó esta vida
Injusta.

Se quebró el hombre.
Humano murió el vidrio
Inútil, hastiado, abandonado,
Caído venció al destino.
Vino, muerto, hombre, sino.

¿Cuántas veces necesitasteis saberos libres para creéroslo?

Nadie quiso llegar a tiempo

No fuese a ser que no hubiesen sido salvadores de nadie.

Cervatillo del Jägermeister

PATIOS

Crecer es mudarse a un patio interior más grande. Ese es todo el movimiento que he sentido hacer desde que me recuerdo estudiando en esa habitación metida hacia dentro en Abrego 17. A mis padres les debió de costar un huevo acicalar a juego todo el cuarto, con un combo de muebles de madera en blanco roto, algunos cajones en verde oscuro y los picaportes de ese mismo tono. Para proteger la madera pusieron un cristal que cubría toda la mesa, de unos 2 centímetros de ancho. Era lo único de tamaño cómodo en ese cuarto, la mesa, porque en esa casa no había más que un disfrute y un suplicio: encerrarse a leer y a estudiar. El paréntesis era tocar el piano y hasta de eso se me quitaron las ganas: disfrutar era quedar bien, mostrarse, que se enterasen todos del talento o de no tener ninguno con los vecinos que, con malicia, exclamaban en el pasillo de la entrada del portal al encontrarse a mis padres venir de misa, de la compra o del paseo —las tres aficiones posibles—: “Se nota perfectamente cuándo toca tu hijo y cuándo toca Victoria”. Todo era una competición de apariencias en esa familia de Don Perfectos.

Mis manazas me apartaron de la música, de ser examinada cada vez que pretendía hacerme oír o existir. Me alejaron de ensayar o aprender. Me retiraron pronto de la tecla para volcarme en la escritura, un allí donde nadie, ni padres ni vecinos, podía determinar dónde o cuándo empezaba o acababa, cuántos errores o aciertos cometía o cómo de virtuosa era al acentuar las palabras o estirar el rigor y soltura de las frases. Las mujeres tocaban para acompañar, no para expresar o ser intérpretes, no para experimentar. De ahí que me hubiese de buscar un vicio silencioso y de tamaño reducido; y un interés por lenguas extranjeras en las que no pudiesen entender mi escritura.

De toda esa época triste, de todo ese encierro de habitación uniformada y cristal acorazado antibalas, como si la escritura y el estudio fuesen lo más peligroso que hubiese podido pasarle a un tablero, ese espejo siniestro me regaló el único sueño que tuve durante años y alimentó mi adolescencia, tan triste que pareció una vejez. El patio interior al que daba la ventana de mi cuarto era mínimo, de cuatro terrazas de vecinos que tienden ropa y mantienen la alacena en el balcón de la cocina. El cielo, enmarcado en un rectángulo, perfecto de arquitectura de urbanización de suburbio familiar, pijo y funcional, se reflejaba sobre la mesa, debajo o al lado del libro o deberes que había de estudiar. Parecía una piscina en la que soñar el único salto que me mantuvo viva, un salto del revés: lanzarme a esa piscina de nubes por la que alcanzaría, por fin, a escapar de aquella uniformidad de familia católica de clase media acharnegada.

Ahora vivo en un patio interior, en una habitación de un piso compartido en la calle San Millán 13. El patio es siete o diez veces más grande que el de mis padres. La mesa es la mitad de larga pero el doble de ancha. Y el casero pega los ladrones sobre los muebles y mantiene echado un plástico de ropa cortado al bies sobre la tabla, que ya no es de madera noble sino del IKEA. El cielo no se refleja sobre el plástico y me pregunto si aún queda alguna piscina soñada en la que zambullirse o todo iba solo de esto, de pasar de pantalla, superponiendo la libertad a un alquiler y una mesa de prestado y mala con 37 años. Cualquiera podría usarla sin que se la echase de menos ni de más.

Toda la admiración es ahora contemplar cómo cientos de pájaros se sientan y abandonan una antena que corona el tejado más lejano, una buhardilla en la que sí me vería, y preguntarme si me equivoqué de puerta al cruzar ese naufragio de nubes donde creí ver la libertad con quince años. ¿Qué lección no aprendí?

Nombre y apellidos: Victoria Mateos de Manuel

Año de nacimiento: 1986

Lugar de residencia: España

Correo electrónico: victoriamateos@hotmail.com

Página web o blog personal:
https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Breve reseña biográfica:

(Madrid, 1986) Trabajo como profesora interina de instituto desde 2020 y realicé un doctorado europeo en filosofía, galardonado con el Premio Extraordinario de Doctorado de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid en 2018. Soy autora del libro *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad* (Plaza y Valdés/ CSIC, 2019) y editora del volumen colectivo *Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza* (Ediciones Complutense, 2021), fruto de la coordinación de las dos ediciones, en 2017 y 2019, del Congreso Internacional de Filosofía de la Danza que tuvo lugar en Madrid.

DECLARE EMERGENCY: ON ECOLOGISM AND THEATRICAL DISTANCE

Victoria Mateos de Manuel[1]

ABSTRACT

October 14th 2022 began a succession of eco-activist actions in museums all over the world, such as the ones attributed to a group called *Declare Emergency*. In this text, I am going to interpret the negative reactions of the audience against these actions and the indifference towards ecological goals according to a triple philosophical meaning constellation of the term *theatrical distance*. In order to develop this issue, I will attend to three philosophical conceptual moments that donate specific characteristics to the spatial relation and emotional distance between audience and reality in relation to ecological issues. Firstly, and after bringing into discussion the audience reactions to Declare Emergency actions, I will introduce and explain Ortega y Gasset's (1929) notion of Romanticism. It is undoubtedly a first opening philosophical lecture of Romanticism, whose novelty and foundational perspective brought the contemporary ecological concept of sustainability as main and unavoidable distinguishing feature of the division nature-culture. Furthermore, it allows the reader an emphatic critical vision on non-ecologist subjects which would manage to develop better ecologist propaganda. Secondly, I will bring into philosophical discussion and theoretical development two theatrical historical moments proposed by Sourel (1984): the Medieval simultaneous scene and the Renaissance successive scene. Although they are pre-modern and modern concepts, both are still useful to understand ecologist mainstream indifference in contemporary society.

[1] Independent Researcher (https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel). ORCID: 0000-0002-3483-7138

KEY WORDS

Ecology, theater, propaganda, sustainable development, aesthetic education

RESUMEN

El 14 de octubre de 2022 comenzó una sucesión de acciones eco-activistas en museos a nivel internacional como, por ejemplo, las atribuidas al grupo *Declara la emergencia*. En este texto, interpretaré las reacciones negativas del público contra estas acciones y la indiferencia hacia los objetivos ecologistas atendiendo a una triple constelación de significados del término *distancia teatral* que permitiría la creación de propaganda más eficaz acorde a los fines ecologistas. Cada uno de estos tres conceptos filosóficos aportan características específicas a la relación espacial y la distancia emocional entre el público y la realidad en relación a asuntos ecológicos. En primer lugar, y tras introducir y explicar las reacciones adversas del público hacia las acciones de *Declara la emergencia*, introduciré y explicaré la noción de romanticismo en Ortega y Gasset (1929). Es una noción inaugural para pensar el ecologismo por poner como término limítrofe entre naturaleza y cultura el término *sostenibilidad.* Asimismo, nos aporta un prisma de comprensión crítico a la par que empático de las subjetividades reacias al ecologismo, que podrían calificarse de subjetividades preindustriales religiosas. A continuación, desarrollaré desde el ecologismo dos nociones teatrales historiográficas planteadas por Sourel (1984): la escena simultánea de la Edad Media y la escena sucesiva del Renacimiento, conceptos modernos y pre-modernos con vigencia explicativa en las sociedades contemporáneas.

PALABRAS CLAVE

Ecología, teatro, propaganda, desarrollo sostenible, estética

1. INTRODUCTION: RELUCTANCE TO *DECLARE EMERGENCY*

October 14th 2022 began a succession of eco-activist actions in museums all over the world. The last one took place just some days ago: a middle age couple who belonged to a hypothetical group called *Declare Emergency* threw paint on a glass protected Degas' sculpture called *Little Dancer Aged Fourteen*, a piece from 1880, which is found at the National Gallery of Art in Washington. This sculpture "is based on a young ballerina named Marie van Goethem, who was [back then] studying ballet in Paris" (Seymour, 2023). *Little Danced Aged Fourteen* is not the only artwork affected by these ecologist political actions. More international artworks would have already been attacked: "tomato soup at Vincent van Gogh's *Sunflowers* at London's National Gallery", "mashed potatoes on the Claude Monet painting *Les Meules* on display at the Museum Barberini in Potsdam", "Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* with cake at the Louvre, Paris", "glued themselves to the frames of famous paintings, including, most notably, John Constable's *The Hay Wain*", "stuck themselves to works including Ruben's *Massacre of the Innocents* at the Alte Pinakothek museum in Munich" (Seymour, 2023).

A wide audience is just shocked or entertained by these actions, but not moved or even compelled towards ecological goals. On the contrary, the range of subjects who irrationally reject ecologist purposes and more ecologically respectful life styles has increased. The same is happening with the feminist agenda: the more propaganda, the more detractors. Many citizens do not want to give up their everyday life small private privileges while living in a wild aggressive submissive and humiliating capitalist society. It does not even matter to them if the addition of all those small private privileges has strong social massive global consequences. The problem is not that you/we take a flight once a year, the problem starts when everyone is/are taking flights several times a month. Are therefore unsustainable fancies such as solitary vacations in

wild landscapes unconnected to massive tourism or fashionable constantly changing and renewing wardrobes just allowed and ethically unquestionable for a selected minimal unseen elite? The same capricious raw attitude is for many citizens with a much smaller budget their only known escape route too. Are you just allowed to enjoy nature by yourself in case that you can buy a contaminating yacht or an ethically acceptable sailboat, but at the same time you are creating petrol and overnight stay taxes for everyone who is using a caravan? Should families with a small budget make themselves more sporting and fitness-friendly in order to begin to drive their kids as if they were the Flintstones? "If the leader of a polluting million-dollar enterprise does not care about the production conditions, why should I, a minor ant, take care about my consumerism habits? I just restrict myself to taking what I am legally offered." This kind of internal thought could resume the current attitude of billions of people in developed and non-developed countries. Moreover, when people are doing constant sacrifices in their working lives, they do not want to do any more sacrifice in their private sphere. They are just hoping for a small amount of from Jiminy Cricket demand- and duties-free time. Many would even find that such a Catechism-statement may be offensive for an adult. Other people just do not care; their selfishness does not come in question. The point is that, for different reasons or *unreasons*, many citizens are just fed up with the constant pedagogical public pressure on adult private life style (Foucault's biopolitics).

How many years of schooling would a subject need to internalize some habits and embrace their indoor policeman? This is a question of micropolitical propaganda that played a strong social role after the Second World with Bernays, and that began to be critically taken into consideration (but also promoted) with Mai 68: laws were (un-usefully) already there; from then on it was just about the way of doing things (the

etymological meaning of ethics). I am talking here about critical texts such as Kate Millet's book *Sexual Politics* (1970), which brought to politization and to the cultural feminist agenda (many goals on equality rights were already achieved) every single behavioral micro-aspect of human everyday-life performances. Politics was not any longer one sphere or issue of human life among others, but the one and only possible and *speakable* issue, the container of every aspect of human life. In the 1970s everything began to be political: how to eat, how to dress, how to go the toilet, how to fuck, how to buy, how to write, how to read, etc. The political pressure began to move from public actions (protests, demonstrations, strikes, etc.) to performative habits (happenings, activism, pedagogy, etc.). It was not any longer about conquering the streets in a massive way, but about conquering or destroying the individuum's' intimacy. There were no anymore battles to be won, because there was not any longer a recognizable enemy. Everyone could be at the same time an ally and an adversary. Nevertheless, following Kate Millett's political reading proposal, back then sexual biopolitics were still being though in terms of Marxist group dichotomies. It was not still an Althusser or Deleuze pointed critical theory of individuality. Nowadays the political atomization of ally-adversary logics is already consummated.

> Coitus can scarcely be said to take place in a vacuum; […] "Can the relationship between the sexes be viewed in a political light at all?" The answer depends in how one defines politics. This essay does not define the political as that relatively narrow and exclusive world of meetings, chairmen, and parties. The term "politics" shall refer to power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another. (Millet, 2000, 23)

Like I said, there are considerable numerous rejections against the latest ecologist political happenings and the constant adult oriented social pedagogical pressure or

reminders. Public opinion in media such as *Deutschlandfunk* has even asked if eco-activist groups such as *Letzte Generation* (Last Generation) are nothing else but "a criminal group" or "razzia" (Pastoors/Geuther/dpa, 2023). This strong mainstream negative reaction is maybe due to the audience's incapacity to understand the underlying ideology that these ecologist happenings are trying to hinder. Is there perhaps a meaningful possible political and ethical connection between an artwork in a museum, a human being, and a thrown tomato? If you make small research on the commentaries in available social cyber-networks, a wide range of the audience just sees vandalism and narcissism in search of some minutes of fame in this apparently disconnected concatenation of art destructive actions. How should a damaged Monet help to save the planet? Obviously, if we consider the destruction of Palmira and later observe these eco-actions, the comparison seems laughable and the social danger apparently ridiculous or exaggerated.

Supposedly, museums are places dedicated to conservation and ecologist also have the goal of preservation. Why are they therefore attacking institutions with the same kind of aims? Why are nature-curators attacking art-conservators? What is it about in this conservatism-battle? How could the advertisement of a tomato-damaged artwork help the deforestation in Amazonas and other wild landscapes? Are there perhaps paintings hanging on the millenary trees of some natural reserve and no one has already noticed it? Are these *artivist* actions able to convince the audience on ecological goals or do these strategies only catch our attention through shake and shock of values in mass culture? Why is the current eco-artivist propaganda basing its strategies on the attack and value-questioning of the most expensive symbols of civilization, such as the arts and their institutions (museums)? Moreover, what would efficient eco-propaganda in contemporary mass culture mean?

These are some of the questions that I am going to take into consideration in this text through an initial approach on some topics on theater and dance scenography that can be opened from these latest eco-performative politic actions. I am not going to depart from 20th century revolutionary theatrical movements such as Living Theater, International Situationist or Theater of the Oppressed, but from some issues on 19th century Theater, and the scenic path from Medievalism to Renaissance staging culture in order to revitalize the relevance of tradition in contemporary discussions, where there seems to be a postmodern interruption unavailable to connect with previous notions. Concretely, I am going to develop three staging moments that manage to explain us the audience reluctance to the latest eco-artivist museum attacks. Firstly, following Ortega y Gasset's *The Revolt of the Masses*, I am going to explain the role of the term sustainability in Romanticism as differentiation criteria between nature and civilization. Secondly, I will consider the simultaneous scene in Medievalist Theater. Thirdly, I am going to present some ideas on the nascent Cartesian space in Renaissance successive scene.

Let's start with Degas dancers in order to develop the main ideas on this issue in a 10-15 pages article.

2. SUSTAINABILITY AS DIFFERENTIAL CRITERIA NATURE-CIVILIZATION

1880, the birth year of Degas *Little Dancer of Fourteen Years*, was already a declining epoque for the romantic ballet, a dance movement that conquered the European scene in the first middle of the 19th century. Can-can culture, theater-cafés in France and concert-cafés in Spain were making their way through Europe and changing the staged topics, the scenic proposals, the allowed wardrobe of actors and dancers, and the courtesy manners in theaters. In 1869, Garnier Opera in Paris was inaugurated and the sculptural ensemble *La danse* was placed at the façade. As Rae Beth Gordon (1998, 13) explains, a

group of naked Dionysian dancers at the front of an elite social institution was found subversive for its representation of high and low culture hybridity. “Opera is not a can-can,” dared to expressed Renoir (Renoir?!) (Gordon, 1998, 13).

Although romantic ballet is not any longer at its peak, Romanticism has still a strong presence in the current collective unconscious. The Romantic Movement has strongly configured our vision on nature and its binary ontological comprehension in opposition to civilization. One of the common features of European Romanticism in its different representations in England, Germany, France, or Spain, to mention some countries where the movement was remarkable, was the opposition of the romantic subjectivity to urban life, his coherence between ethical values and life style, and his refuge-status in nature, which had strongly melancholic connotations. Following the Romantic vision, Nature was not related to the future, but to the past. It was not an affordable projection, but a melancholic rejection or expression of lost. By going in to the wild, romantic subjectivity afforded to find a place near an always scaping God or eternity. It was an expression of 19th century Pantheism. That was the sublimity of romantic landscape: the possibility of experiencing the infinite at the edge in one of the Kantian possible meanings of sublimity (see Mateos de Manuel, 2019).

Nature was also an intime space in the openness, but it could just be enjoyed alone or by oneself. Other humans were not possible in this Nature-sublimity. Romantic landscape was not a tribal or group issue. The experience of nature was rather preeminent than bucolic or hippy communal. Either was the subject exiled in nature or the only companions he had there were impossible loves, mostly represented by ghosts, fairies, or other kind of dead fictional livings. In opposition to later and more cheerful representations of human being in nature and the possibility of building naturist communes and a common future, such as the ones found in Fidus’ pictures, one of the

artists who spread the ideas of the *Lebensreformbewegung* (see König, 1990; Clark, 2000), nature still meant for Romantic subjectivity a clear opposition to civilization. For this reason, Romanticism found in nature not a potential place for human life, but a lonely refuge for disenchantment, an out-of-place and out-of-time separated or distant from the human laws, the rules of the community and the fights of society. Romanticism was an aesthetic experience of remote heroism that nature managed to surround. This made from Nature a fictional space-time that had to do with the melancholic attachment to the past understood as a failed time (the ruins) and the impossibility of a future (disenchantment).

> When in the early stages of the Empire some cultured provincial -Lucan or Seneca- arrived in Rome, and saw the magnificent imperial buildings, symbols of an enduring power, he felt his heart contract within him. Nothing new could now happen in the world. Rome was eternal. And if there is a melancholy of ruins which rises above them like exhalations from stagnant waters, this sensitive provincial felt a melancholy no less heavy, though of opposite sign: the melancholy of buildings meant for eternity.
>
> Over against this emotional state, is it not clear that the feelings of our time are more like the noisy joy of children let loose from school? (Ortega y Gasset, 1957, 33)

This nostalgic pre-punk vision of nature may be found in two romantic theatrical scenes. The first one belongs to the ballet *Giselle* (1841), a history told by Heinrich Heine that Théophile Gautier, Vernoy de Saint-Georges, and Jean Coralli brought on stage. In the ballet *Giselle*, a place for the spectral Wilis is just to be found in nature. Following Balanchine (1975, 162-163), *The Sylph*, a previous ballet from 1832, should be considered the beginning of Romantic choreographic stage because of its aesthetic

identification between the female figure and the fictional aspiration of the poet. Nevertheless, *Giselle* was the confirmation of Romantic staging movement for its further aesthetical development, in which hope and melancholy were the same and only thing. In *Giselle*, the impossibility of love takes place because she is not any longer a future possible hope, which does not arrive or cannot be consumed. Giselle is a last hope, which does not arrive because she cannot any longer be there, such as the first wife in Hitchcock's film *Rebecca*. Giselle and the Wilis are dead and they only came out "of their tombs at the nightfall to dance alone under the moonlight" (Balanchine, 1975, 163). Her dance was not any longer the expression of an Apollonian emotional state, but an expression of rage, bringing again to dance history the Dionysian topic after the aesthetical moderation of neoclassicism. That is the aesthetical radicality and contemporaneity of *Giselle*: it is a romantic ballet in the authentic gothic punk sense of the word. It speaks about an impossible and therefore insuperable love, because it cannot take place, it does not have any possible future. She is already dead, that is why she is unforgettable. You can fight against a rival, but you cannot fight against a ghost or a memory.

The second scene is Gustavo Adolfo Becquer's legend *Moon ray* (1871) (Bécquer, 2015). The scene represents a night in the forest. A walker sees a woman wearing a white dress who is moving among the trees. Every night he follows her, trying to trap her in his arms, until one day he manages to come so close to her that he discovers the truth and, therefore, the disenchantment: she was not a woman, just a ray of moon light. That Gestalt-potenciality and effortless rejection of deceit is the phenomenological formula of Romantic sublimity: you are allowed to experience it, but you cannot or should not grasp it. That is the reason why the Romantic place par excellence is the edge (the limit, the potence) but not the abysm (the consummation of infinity, the

death). Romantics are not jumpers or suicide victims, but agnostic mystics that want to be close but respectful to infinite. They do not play with death, they are just constantly conscious of existential vertigo and, for this reason, of disenchantment. They build everyday life not from the community inside but from the flight.

Because of this aesthetical melancholic perception of nature, which is related to solitude, intimacy, sublimity, and failed love, it is very difficult for romantic personalities (which still exist, although they do not recognize themselves as such, and create public opinion) to connect and empathize to the defense of nature through massive urban demonstrations, such as the one found in *Fridays for future*. The idea as such of defending nature seems totally alien to them. For a romantic subjectivity, those ecological demonstrations would seem like the kind of urban scene that he/she/it would rather avoid than join. Solitude against mass belonging is one of the antagonistic features of Romanticism. But, moreover, the cognitive abysm in relation to the experience of nature has to do with the apolitical character of nature in Romanticism. In those current pro-ecological demonstrations, nature is turned into a political subject, and this is exactly what the romantic subjectivity tries to avoid: the politization of every sphere of existence, including the ones that stay away from the city, such as nature. Nature was not a public matter in which citizens took part, but an outside of the *polis* that afforded to exist without the pressure of social rules. For romantic subjectivity, nature was just there, it existed. There was not an inter-relational or a politicized perception on nature. Romantic perception to nature is built on a pre-industrial schema, where the human consequences on nature do not seem relevant or irreversible. How could something so big need someone so small such as you? Fridays for future would seem for romantic subjectivity like a social demonstration of *hybris* and arrogance.

Indeed, sustainability was the main romantic feature or differential criteria in order to separate nature and civilization. This theoretical consideration was developed by the Spanish philosopher José Ortega y Gasset in a book entitled *The revolt of the masses* (1929). This text is one of the classics on mass theory that should be read together with the works of other authors such as Gustave Le Bon (*The Crowd: A Study of the Popular Mind*, 1895), Kimball Young (*Handbook of Social Psychology*, 1946), Elias Canetti (*Crowds and Power*, 1960), Roberto Esposito (*Communitas: The origin and Destiny of Community*, 2003), María Zambrano (*El hombre y lo divino*, 1955), Hannah Arendt (*The Origins of Totalitarianism*, 1951), Ernesto Laclau (*La razón populista*, 2005) or Ernst Töller (*Masse-Mensch*, 1920), to mention some of the authors who have developed this topic from a sociological, philosophical and/or theatrical point of view. If we follow Ortega's considerations on civilization and nature, both categories or entities are radically separated spheres. This clear dichotomy is based on the relation of meaning from each of the terms to the concept of sustainability, which has in Ortega's text the connotation of self-sufficiency or autarky (the capacity to survive and remain existing only due to your own means of production).

> Nature is always with us. It is self-supporting [It is self-sustaining. Se sostiene a sí misma]. In the forests of Nature we can be savages with impunity. […] This is what happens in the world which is mere Nature. But it does not happen in the world of civilization which is ours. Civilisation is not "just there", it is not self-supporting [it is not self-sustained/self-sustaining, la civilización no está ahí, no se sostiene a sí misma]. It is artificial [es artificio] and requires the artist or the artisan. If you want to make use of the advantages of civilization, but are not prepared to concern yourself with the upholding of civilization-you are done. In

> a trice, you find yourself left without civilization. Just a slip, and when you look around everything has vanished into air.
>
> […] The romantics of every period have been excited by those scenes of violation, in which the natural and infrahuman assaults the white form of woman, and they have depicted Leda and the swan, Pasiphae and the bull, Antiope and the goat. Generalizing the picture, they have found a more subtly indecent spectacle in the landscape with ruins, where the civilized, geometric stone is stifled beneath the embrace of wild vegetation. […] Under these innocently perverse images there lies an immense, ever-present problem: that of the relations between civilization and what lies behind it -Nature, between the rational and the cosmic. (Ortega y Gasset, 1957, 88-89)

On the one hand, if we follow Ortega, culture would be a sphere of existence that is not self-sufficient. Someone needs to oversee culture in order to make it endure. Culture would therefore be something that depends on others if it wants to survive, something that you need to sustain if you want to keep it alive. This means that you need to make an effort and push yourself constantly as individual and as a society in order to support life-styles long-term. This means that, for example, your parents may have lived an incredible welfare state with many social, material, and legal improvements. However, that is not enough to keep those changes long-term. If their children want to inherit those progresses, they must continue sustaining the social and legal atmosphere that allows the maintenance of that way of life. Culture is like being fit: it is more a routine or a habit rather than a single exclusive action or an object that once bought remains. Therefore, you need to continue exercising if you want to remain fit. Following Ortega's romantic vision, if there is something that deserved to be named hard work or sustainable work that would be culture.

On the other hand, nature would be like genetics (there is not still a epi-genetics philosophy in Ortega's proposal). Following Ortega, nature would be the model of a perfectly self-sustainable space, something that restricts itself to autonomous existence; it works by itself, it does not need anything or anyone, and it is able to self-reparation like the phoenix. For romantic mentality, nature is just there, taking care of itself without the need or cooperation of human beings. Hence, for romantic ideology, what needs care is not nature but culture, so the current ecological movements seem for that Weltanschauung incomprehensible. In case that something had been degraded, that would not be nature, but culture. Moreover, nature would be a danger for culture. Therefore, we would not need to protect nature, but to protect us from nature.

Following Ortega y Gasset, the iconology that exemplifies this dichotomic allegory between unsustainable/self-sufficient nature and sustainable/non-self-sufficient culture and the thread of nature for human beings would be the romantic ruin. It shows how the power of nature is infinite against the modest contingent human existence. If we stop taking care of urbanism and public gardening, the buildings would be quickly devoured by vine. Therefore, it is nature what means a real danger for humans and not backwards. Indeed, we would not need to take care of nature, but to stop nature. We, as human beings, should be the objects of care, of care against the invasive and menacing power of nature. Therefore, the romantic mentality is clearly a pre-industrial mental and emotional model on nature. For romantic social sectors the participants of Fridays for Future and other pro-ecological social group initiatives would just mean teenagers trying to avoid their cultural duties by displacing those social responsibilities on an entity (nature) which is, in fact, in no need of human beings. Only if we thematize the philosophical history of this romantic mentality, we could begin to understand opposing

subjects against ecological goals and develop propaganda, convincing arguments, consumer habits, and legal measurements for this kind of population groups.

3. HOW THE SCENARY MOVED PROGRESSIVELY FAR FROM THE AUDIENCE

There have been different representational forms of dance and theater along human history. The creation of a separated scenery in order to allow the representation to take place supposed one of the breaking moments in the relation among humans and environment. It does not mean the same at an ontological level to take part of something or to belong; an architectural community, an environment or an ecosystem may be related spatial and temporal categories, but do not have the same meaning. With the appearance of a separated scenery, the emplacement began to be at the same time a displacement: there was a place for representation, but the audience began progressively to separate not only physically but emotionally from the stage. Giving a place also means creating a distance or a separation: it is not just there (*Dasein* or thrown to existence), it is about here or there. Could therefore a *Hiersein* mean something in Heidegger's existential philosophy? Was existentialism perhaps born from some kind of indifference made of existential non-sense perception? The romantic mentality, which understands nature as a clearly separated entity and not as an interrelation or eco-systemic network (a space that is not built of placed entities but mainly of relations and interaction among those entities), cannot be understood without taking into consideration these conceptions of scenery along theatrical history.

Following Euripides (2003; see also Tatarkiewicz, 1987), if we consider the initial Bacchae rites, which included *sparagmos* and *omophagia*, dance was firstly not a representational but a performative issue; it was not something to be seen on stage inside the limits of the city, but an inter-relational secret act that took place in the hidden

wild and needed the participation of every person who was attending that event. Therefore, those type of bacchanal ecstatic rites were not even a representation in the exact meaning of the term, because there was no audience and there was no scenery as such (a demarcated space for action and fictional time), but a very violent co-creation among humans, animals, and nature. Transgression and interrelation were the same thing. For this reason, Pentheus was punished by his mother Agave in Euripides' tragedy *Bacchantes*. Pentheus had no permission to see, Bacchae rites were not made for spectatorship. Therefore, his secret attendance to a Bacchae rite was understood as an unforgivable gossiping kind of *hybris*.

3.1.THE MEDIEVAL SIMULTANEOUS SCENE

One of the first demarcation- and domestication moments in the performative arts appeared in medieval times with the development of the sacred liturgy (we will come back to the Greek tragedy theater scenography later, when we talk about Renaissance culture). Different Bible scenes, such as *Le Mistère d'Adam et d'Eve*, the French oldest one following Sourel (1984, 15) were initially represented in what is known as "simultaneous scene". This type of scenography was the performative living representation of bidimensional triptychs such as the one of Hieronymus Bosch, called *The Garden of Earthly Delights* (1490-1510). You did not see how time changed the world. There was no time-lapse evolution in this kind of scenography. On the contrary, all the time was unfolded at the same time in different coexisting scene-rooms, which were exposed parallel and simultaneously. Time was just a matter of where you were being placed: paradise, earth, or hell. Therefore, the spectator did not have the impression of time and space changing, but the perceptual idea that God had created all the times and spaces of the world at once, and that those spaces and times would remain unaltered until God made the decision on destroying or renewing them (Apocalypse and

Apocatastasis). Human beings had no role in scenography. They were not co-creators of the world. They were just dolls place in a certain scenography, such as when kids placed their barbies in one of the rooms of an already made house. Human beings were limited to existence in an already given world, in an external place where only God could decide. Human beings had to work hard to survive, but they were not responsible for the creation and destruction of existence. God had the power on nature; humans just had the sweat and the effort: "Because of what you have done, the ground will be under a curse. You will have to work hard all your life to make it produce enough food for you." (Genesis 3, 17)

> Le plus ancien document graphique que nous ayons relatif à la plantation des différents décors dans un mistére est un croquis de la seconde partie du XVe siècle se rapportant à une représentation donnée à Donaneschingen (Fig. I). Le plan représente au milieu d'une place de la ville une estrade allongée sur laquelle sont alignés divers décors des scènes de la Passion.
>
> Les interprètes accédant à l'estrade par une de ses extrémités parcourront successivement les diverses étapes indiquées. Pour chaque épisode un décor a été préparé où le cortège des acteurs s'arrête comme à une station de chemin de croix. La scène dont le développement et les textes même ont été fournis par les libres. Saints est jouée et mimée devant la foule recueillie. Les acteurs dont le role est terminé, ceux qui attendent leur scène, sont là sur l'estrade, attentifs au jeu de leurs camarades, peu soucieux de se dissimuler aux yeux du public. Tout les décors étant plantés au préalable les uns à la suite des autres quand une scène est achevée, les acteurs quittent un décor pour un autre et la foule se déplace pour suivre le développement de l'action.

> Ce principe de plantation porte le nom de *scène simultanée* par opposition à notre conception actuelle on *scène successive* selon laquelle les décors sont plantés ou présentés succesivement au public. […] Sur le dessin, on retrouve les principals scenes de la Passion et l'on constate qu'elles sont réparties en trois groupes: l'Enfer, la Terre et le Ciel, en 3 actes purrait-on dire, séparés les uns des autres par une barrière dans laquelle s'ouvre une porte cintrée. (Sourel, 1984, 15-16)

In this initial medieval perception of landscape or scenography, there was an implicit ontological command: there was a maintenance of reality that lacks evolution, as if reality were a compendium of fix scenes and human being restricted himself to making use of them. Following the simultaneous scene conception, reality is understood rather as decoration as an inter-relational category or ecosystem, space is just a geographical cast-system where people are placed but cannot be changed. This is a strong possible interpretation of the biblical Genesis that encourages the endurance of Romantic perspective on nature. God has created something (Nature) that remains, something that he allows us to use, a summary of places with different grades of perfection where we may stay or be expelled according to our ethical-religious behavior. However, following this spatial conception, Nature is not something that we should take care of or something that we have the power to destroy. It is only God who creates, who engenders, who designs, or who demolishes reality. Additionally, in case that God went angry and became infuriated, humans could just shelter, save something, and try to survive (passages on Tower of Babel and Noah's Ark).

These Biblical interpretations on human sins and human forced false humility have still strong connotations against ecological purposes: the idea of human contingency could also imply the idea of human negligence and carelessness towards nature. This submissive impotent relation to Nature and hierarchical paternalist view of God, could

originate an asymmetry and indifference toward existence. Nature and God would not need our love and care in order to survive, because they would be already firstly given existence categories. The creation of a delimited stage clearly separated from the natural environment managed to create a new perception on the relation among humans and nature: human beings installed themselves in nature, but they did not belong to it and their modification-ability on the surroundings appeared as irrelevant in comparison to God's one.

3.2.THE REINASSANCE SUCCESSIVE SCENE

The father of 17th century modern rationalist philosophy René Descartes was trained in the French school called *La Flèche*. It was a Renaissance based education that combined Humanistic principles with strong physical and mathematical knowledge for ballistic purposes (Reale/ Antiseri, 2010; Larousse, 2023). One of the developments of rationalist philosophy was the creation of Cartesian space. It meant a new spatial consideration, which was based not on the terrain qualities but on the geometrical numerical distribution (the coordinates) of the available enclosed zone or area. The Cartesian space was able to overcome the space-time conception that could be viewed on the simultaneous medieval conception of the represented space. It was able to depict change and time-lapse (for example, a curved trajectory) in one space.

From an aesthetical point of view, the Cartesian space was able to make human beings dominate the scene; it gave knowledge-power over the reality because of its mathematical technical precision and its transportability. Nevertheless, the Cartesian space was not able to provide a careful attachment to reality. Humans were now able to exercise more strength or domination on nature (they could map the space with accuracy), but they still did not get ethically or emotionally involved in the surroundings. They just took the space at no charge with the same violent metaphor that

Ortega used in *The Revolt of the Masses* for the romantic subjectivity: early Cartesians and later Romantics were just rapists of nature and of reality. They conquered the space without any kind of ethical consideration or moral attachment to their interventions, actions, behavior, and their consequences.

This Cartesian new conception of representational space began to appear previously in Renaissance Italian scenography, which had a great influence on later French scenic developments. The stage machinery had an impressive development during Renaissance Italian culture, what managed to perform the power of the later Cartesian mathematical space on theater understood as applied physics or harmless war engineering. Renaissance scenography worked as the following series of actions: you select any piece of the earth, you adjust it to coordinates, you begin to intervene on it, you get bored, you browse it, and you start again with the same or another piece of earth. You just need a draftsman's square and a triangle to conquer the world, to create and to recreate it. Renaissance scenography answered to this new nascent Cartesian mentality: scene was not any longer a house map with simultaneous rooms, but a unique Cartesian space that could transform itself successively into every possible space. With the first developments of stage machinery, scenography changes began to be like an alchemist artwork. You just needed to snap the fingers and with a little help of technology you had a brand-new emplacement on the same stage. Therefore, the sense of self-sufficiency and total independent autonomy of existence began to arise due to these technological progresses. Space began to be thought as an indifferent somewhere, a place without fix attributes where everything could be represented (due to cartesian coordinates) and visible (due to the painting nascent cavalier projection with Masaccio's *The Holy Trinity* -1426-28-, which also played a role in theatrical architecture).

As I said, the progressively developed Cartesian mentality gave an incredible amount of power to human beings. Nevertheless, ethical commitment to environment was not there. Human beings felt exempted from representation, which appeared and disappeared in a remaining but indifferent and distant space. Mathematical objectivity also meant emotional distance and lack of sense of belonging.

With the first stage machinery created by artists such as Serlio and Sabbattini, among others, human beings began to think that they could imitate God in his omnipotence, being able to exercise at a smaller scale his power, his ability to materialize wishes. They even began to think that they could live willfully ignorant of God. The church did not lose power, but rewrote its political role in Renaissance culture. The power of the church did not any longer have to do with being the legitimate intermediary among humans and God. It had rather to do with its role as theological reflection of a limitless majesty of the king- or emperor's figure in modern state (see the later Jacques-Louis David's *Le Sacre de Napoleon*, 180-07). The stagehand or sceneshifter achieved to create the illusion of a human Demiurge (Plato) and First Motor/Pure Act (Aristotle), who could imitate the intellectual, creative, and artisan power of God on a reduced scale. Stagehands could create and destroy the scene, make it appear or disappear, turn on and off the lights, et cetera. Every kind of change seemed to be possible and reversible on stage, what increased the political power but not the ethics of representation.

Moreover, Renaissance culture did not only suppose the step from simultaneous to successive scenography, but also the three-dimensional conception of human movement: the capacity of human beings of colonizing the whole stage through ephemeral dynamics. A choreography was not only something made through a body, but a kind of bodily kinetic signature on space, a physical ephemeral engraving of stage, a

way of possessing a zone or delimiting a physical property by performing power through movements (see Franko, 2015, 2022).

In order to understand further or delve into this dancing cartographical development (the ability to map a space through movements), there are some historical relevant facts that should be considered in order to understand this spatial innovation that configured modern scientific subjectivity. 17th century French ballet was a systematized development of Courtois dances, which were initially developed and conserved in Italy due to, among other reasons, the expulsion of the Spanish Jewish community in 1492. While Moorish, Gypsies and Jewish had to either flee from the country or to hide themselves in order to stay in Spain, in Italy, the Jewish were well accepted among the aristocratic society (Reyna, 1981, 9-10). Due to this exile context from Spain and the cultural politics in Italy, the first dance choreographic manuscripts before those of Feuillet (*Orchesography. Or the Art of Dancing*, 1701), Arbeau (*Orchesography*, 1598) or Noverre (*Letters on Dancing and Ballet*, 1758-1760) in France began to be developed in Italian Quattrocento by Jews among other relevant textes such as Castiglioni's *The Book of the Courtier* (1528). We could mention *De arte saltandi et choreas ducendi* by Domenico da Piacenza or Domenico da Ferrara (1454-55); or *Baile de corte* by Guglielmo "El Hebreo", also known as *La práctica en el arte de la danza* by Maese Ambrosio da Pesaro "El Hebreo" (1463) [Treatise on the Art of Dancing/ On the Practice or Art of Dancing], and which was dedicated to Gian Galeazzo Sforza (see Reyna, 1981, 10-16; see also Nocilli, 2005, 2019). Additionally, the term *ballet* is not a French word, but an Italian term that appeared in the 15th century.

> En cuanto al ballet propiamente dicho, ni siquiera existía tal palabra por aquel entonces. Se la encuentra por primera vez en el Tratado de la danza escrito por Domenico y Guglielmo, aplicada a un "balleto" intitulada *La desgarbada*.

> Algunos años después, hizo su aparición Cornazzano da Piacenza, gentilhombre y escritor, que no paraba mientes en escribir libros santos y proverbios obscenos. Su tratado, aparecido en 1465, menciona la evolución de la danza hacia el ballet. (Reyna, 1981, 16)

From Domenico da Ferrara's *De arte saltandi et choreas ducendi* and following Reyna's (1981) reading of this manuscript, it is relevant the central choreographic role that space begins to acquire in the comprehension of dancing. He considers five choreographic elements in order to schematize the art of dancing: "rhythm or compass, mode, memory, division of the terrain, and air or future elevation" (Reyna, 1981, 10). It is not only important to develop a movement in a concrete space with rhythm and grace –what Castiglioni named *sprezzatura*-, but to be able to make a displacement and to conquer the terrain through dance. Dance was not only about physical dynamic creation, but about spatial composition. Domenico da Ferrara began to take space into account, writing on how dance was able to write it, and, for that reason, he introduced the necessity of the "temperament del bailarín […] si se quería que la danza dejase de ser una forma fija" and the "interés que el maestro confiere a la «división del terreno», recomendada lo mismo al coreógrafo que al bailarín" (Reyna, 1981, 10). If choreographic thinking is a kind of writing, you cannot place all the letters and words on the same space of the page, because you would just have an unreadable scrunched up ball instead of a text. On the contrary, you need to distribute the movements in a readable way through the available space to make them visible and legible, and to make use of the scenery as format kinetic writing sheet. For these reasons, choreographic domestication technics of the body do not only involve movements, but the distribution of these movements. For example, circles are not written in the same way by dervish or chotis dancers. These facts are not only of historiographical relevance, but also essential

to understand the importance of cultural hybridization (Steingress, 2004) in the development of European arts, to improve the protection of patrimony as an international shared issue, to expand the meaning sphere of cultural heritage, and to avoid nationalist exclusive and Manichean contemporary ideological appropriation of patrimony. Cultural development processes are rather attached to slow mixing sedimentation (Steingress' concept of cultural hybridization) than to fix identities that would have survived set in stone along centuries.

4. CONCLUSIONS: ECOLOGIST RESEARCH LINES ON HOW TO AWARE OR SENSITIVE AUDIENCE

The 1880 European urban society was already post-romantic. Part of the decadence or critical vision on it came from the representation of theater-life made by Degas' and other artists and writers along the 19th century. Their representations on the audience and the relation between stage and audience showed already a break between the *naïve* or candy staging of human conflicts and love, and the reasons and interests that moved the audience to theaters. Academies still wanted to give a whiten vision of drama and that was one of the features of high culture, the way they continued representing some topics on stage. They used fiction and divinities for sublimation and allegorizing of the hardness of reality. For example, they would not pictorially represent a raped common woman, but propose a painting on Leda and the swan. With *The painter of modern life*, Baudelaire began the aesthetical elevation of vulgarity and common life for the arts. This allowed the democratization of the aesthetic experience, but also marked the beginning of the decay of high culture hegemony. In the same way, nature was an everyday feature for rural communities, but only achieved a high status due to its representation as scape, relaxing space, or rest resort for aristocratic social groups.

While the 19th century high culture topics on stage were still demanded to remain solemn and elegant, the theater audience was already post-romantic, also cynical. Behavior and topics on stage did not necessarily match the relational habits of audiences. In most of the cases, the representation or scene was an excuse to participate in a social act. Audience was not interested on what was happening on stage, but on balconies and stalls of the theater. Most of the people went to theaters to see, to be seen, to gossip, and to flirt, no matter if they were seeing unicorns or satyrs on stage. Therefore, it is not surprising the nascent, crescent, and remaining indifference towards scenography, no matter if we call it theater, nature or whatever is to be found on a representational stage. Should we therefore be surprised of the un-ecologist romantic hegemony? How could we make ecological propaganda more efficient?

Brecht's concept of estrangement (*Verfremdungseffekt*), the rupture of the fourth wall, proposals such as theater of the senses or Boal's aesthetic theatrical pedagogy or invisible theater have already been ways of trying to reconnect with audiences empathically and rationally. The question is how far these ideas and proposals could be applied to ecologist propaganda or how effective they have remained with the appearance of a hyper connected internet world, in which audiences are constantly exposed to shock-images and strongly depurated aesthetical perceptions of reality. Nowadays you can, for example, better see Amazonas from your computer than in Amazonas, what increases the ontological value of virtual Amazonas against real Amazonas. From an iconological perspective, there is one idea from Warburg's *Atlas Mnemosyne* that should be critically considered according to the perceptual massive changes of the society of spectacle. In my substantiated opinion and against what Warburg thought, the exposure to Pathos-images does not necessarily mean the de-activation of strong passions and irrational tendencies, but a crescent indifference to

passions and the increase of addict irrational behaviors. For example, when you start seeing porn, you just need very few minutes and slight naked images to get excited. The more pornography you see, the more hardness, harsh images, and exposure time you need to get to the initial grade of excitement. For this reason, among others, 2022 I proposed to begin to move and re-read Warburg's proposal from the concept of *Pathosformel* to the one of *Ethosformel* (see Mateos de Manuel, 2022).

How to reconnect with audiences for ecological purposes? From a structural level, we should firstly rethink the notion of effective propaganda and how to better target social groups and individuals. It is maybe more reasonable to increase budget dedicated to small regional proposals that may be replicated and adapted to other geographical contexts instead of working just at a massive propaganda level through trending topic worldwide discussions and images. In these conclusions, I would just like to point out three possible working lines for further writing, creative cooperative projects, and research groups. The three lines have to do with the rewriting of experiences of visibility, or how to develop and ecologically apply Berger's notion of "ways of seeing" (Berger, 2016).

1. To avoid the primacy of visibility in aesthetical education in order to develop the work with other senses and their crucial relation to reality. This means that you do not only need to see nature, but to touch, to hear, and to experience nature through your hole body. Educational programs should not be based on letting yourself be seen as defender of nature in massive urban protests or social media propaganda, but on letting you experience nature in small groups or individually through proposed and directed creative discovering activities that bring into words the phenomenological experience of reality (from learning how to plant a slip in a pot to sitting alone and remaining silent in

the middle of a forest to perceive how nature hides itself when you just do unstoppable fitness hiking).

2. To revalue the visibility of natural hidden spaces through artistic practices. This means to use cultural proposals in order to reenact the existential and enchanting value of a natural place, such as, for example, a night bagpipe group concert in the middle of a forest (Porcia's festival in Asturien) or choreographic proposals in selected natural hidden places that may be recorded through highly technological methods (the value of wood and of floor in Israel Galván's performances)[2]

3. To offer different visibility practices for people who do not necessarily have developed contemplation capacities. This means to distinguish between panoramic aesthetical practices and research aesthetical practices, between macro- and micro-visibility abilities, and therefore the demand of interdisciplinary working groups, because we do not use the same aesthetical methodologies in the fields of philosophy of the arts, history of the arts and art practices, a differentiation which was already made by the Greeks through the gnoseological concepts of *theoria*, *praxis* and *poiesis*. There are people who can enjoy the act of just watching a landscape from the distance (visibility as a wholeness aesthetical practice). However, there are other people who has get bored, because they are not able to enjoy this kind of contemplation. For them there are ecological research available practices to get in touch to nature through classificatory knowledge, intervention experiences and survey practices, such as workshops on detecting and differentiating wild life in your surroundings proposed by

[2] https://www.rtve.es/play/videos/programa/paterna-israel-galvan-20100924-2215/886415/ (starting at minute 17)

environmental associations[3] or participating in summer voluntary archeological dig camps in your region.

BIBLIOGRAPHY

Balanchine, George/ Mason, Francis (1975). *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid: Alianza Música.

Bécquer, Gustavo Adolfo (2015). *Leyendas*. S.l.: Editorial Minimal.

Berger, John (2016). *Modos de ver: basado en la serie de televisión BBC con John Berger*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Clark, Toby (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.

Eurípides (2003). *Andrómaca. Heracles Loco. Las Bacantes*, introducción, traducción y notas de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Alianza Editorial.

Franko, Mark (2015). *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Oxford: Oxford University Press.

Franko, Mark (2022). *The Dancing Body in Renaissance Choreography: Kinetic Theatricality and Social Interaction*. London: Anthem Press.

Gordon, Rae Beth (2001). *Why the French love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema.* Standford: Standford University Press.

König, Oliver (1900). *Nackheit. Soziale Normierung und Moral*. Darmstadt: Opladen, Westdeutscher Verlag.

[3] https://madreselvaeduca.com/

Larousse (2023), Prytanée militaire de La Flèche. https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Prytan%C3%A9e_militaire_de_La_Fl%C3%A8che/139743

Mateos de Manuel, Victoria (2019) Sostener el abismo. Notas sobre lo sublime lúdico, Revista Escritura e Imagen, nº 15,61-81. https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/66727

Mateos de Manuel, Victoria (2022). Ethosformel. Génesis: una propuesta didáctica de ELE para inmigrantes embarazadas [Trabajo de Fin de Máster de Enseñanza del Español como Lengua Extranjera], Universidad Internacional de La Rioja. https://www.academia.edu/88569273/Ethosformel_G%C3%A9nesis_una_propuesta_did%C3%A1ctica_de_ELE_para_inmigrantes_embarazadas

Millett, Kate (2000). *Sexual Politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. https://monoskop.org/images/c/c2/Millett_Kate_Sexual_Politics_1970.pdf

Nocilli, Cecilia (2005). Metodología de investigación coreológica: danza y fiestas urbanas en las entradas reales de la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502), *Revista de Musicología*, vol. 28, nº 2, 1471-1485.

Nocilli, Cecilia (2019). « De arte saltandi et choreas ducendi/de la arte di ballare et danzare (1454 – 1455 ca.) di Domenico da Piacenza: composizione e ricezione », *Le Verger* – bouquet XVI, septembre. http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2019/09/cecilia-nocilli-de-arte-saltandi1.pdf

Ortega y Gasset, José (1957). The revolt of the masses. New York: W. W. Norton & Company, INC.

Pastoors, Thobias/ Geuther, Gudula/dpa (26.5.2023) Die umstrittenen Proteste der „Letzten Generation“, Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunk.de/letzte-generation-klima-proteste-aktivisten-100.html#Razzia

Reale, Giovanni/ Antiseri, Dario (2010). *Historia de la filosofía II. Del humanismo a Kant, del humanismo a Descartes*. Barcelona: Herde.

Reyna, Ferdinando (1981). *Historia del ballet*. Madrid, Barcelona, México: Ed. Daimon, Manuel Tamayo.

Seymour, Tom (April 28th, 2023). Climate protestors attack Degas sculpture at the National Gallery of Art in Washington, DC, *The Art Newspaper*. https://www.theartnewspaper.com/2023/04/28/edgar-degas-little-dancer-attacked-by-climate-protestors

Sourel, Pierre (1984). *Traité de Scénographie*. Paris: Librairie Theatrale.

Steingress, Gerhard (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos, *Trans: Transcultural Music Review=revista Transcultural de Música*, nº 8, s.p.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1987). *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Madrid: Akal.

EASTHETICS.
TOTALITARIAN NOSTALGIA
IN SLOVENE CURRENT CURATORIAL PRACTICES

Victoria Mateos de Manuel[1]

ABSTRACT/ STATEMENT OF MOTIVES LETTER

King Ubu,

the editor of this book, Dario Vuger, asked us to write a chapter based on the conferences we gave on December 15th and 16th 2022. It should be a text of maximal 12.500 words, and "it may have an open-ended structure, it's possible to write an essay and not exactly a scientific paper."

I am very obedient. On these pages, I am going to make a free review-essay that departs from two photo-exhibitions that I visited in Ljubljana during summer 2022 and arrivals to Berlin. They work as *Denkbilder*. This is a concept that the philosopher Walter Benjamin developed in, among other texts, his *Habilitation*, entitled *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925). Professor Cornelius, whose assistant back then was Horkheimer, and Professor Schulz decided that Benjamin's work was not good enough, and they denied their Post-PhD. They probably took that decision, because they were not able to understand the text, or maybe because they could perfectly understand it, but they were jealous. You never know. For this reason, also due to his Frankfurt School colleagues, Walter Benjamin was not allowed to teach in German universities. This

[1] Independent Researcher, ORCID-Number: 0000-0002-3483-7138.
https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel
Due to the lack of respect to intellectual, academic and creative property, and the constant boycott to my work since years, I publish the written draft of the online conference that I was giving from Logroño on December 15th 2022 while the edited corrected manuscript of the collective book, planned for December 2023, is being developed. This raw writing, without any English grammatical stylistic correction, is the result of the interrail trip through Europe that I was doing alone during the months of July and August 2022. The financial support of this trip was my own work as replacement schoolteacher in Spain. The only institution that gave me an accommodation and food support scholarship for the participation in its summer school was the Nordic Summer University (Oslo, July 28th-August 4th, 2022). The photos that illustrate this text come from three sources: photography published in social media, the artists of the exhibitions that I was visiting (the exhibiting institutions were already asked for permission), and the photos that I was doing by myself with the camera of my phone.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies.
https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

situation left him in a precarious job-situation. Nowadays, Benjamin's next generation critical theory colleagues only remember that in 1933 Nazis forbid Walter Benjamin to write in the press and that in 1939 he was denied his German nationality for having written for the Muscovite journal *Das Wort* (see Mateos de Manuel, 2021). Maybe his Frankfurt School colleagues were thinking that belonging to a Berliner Jewish bourgeois family was enough for Benjamin to survive in such a period. Maybe they were unconsciously cashing some kind of despotic revolutionary class tax. Maybe they hated that he was sensual, pleasant, and player. You never know. You prefer not to know. When you begin to do some historiographical research on the Pyrenees group scape of Walter Benjamin, you find horrible silences not only about his life, but also about the ones of some of his companions. The photographer Henny Gurland, Erich Fromm's first wife, was also in that group. She achieved to arrive to the United States of America, and his son Joseph Gurland managed to develop there a successful career as professor. Nevertheless, she died in unexplained conditions in a travel to Mexico in 1952 and her photos have simply disappeared, there is no available archive of her artwork and graphic journalism, just two small references in the archive of the *Deutsche Nationale Bibliothek*. Before this 1940 scape, Benjamin already left his country several times. In 1925, he came to Spain to do some cultural tourism. In search of Baroque traces, he visited cities such as Sevilla and Córdoba (see González García, 2020; Mateos de Manuel, 2021). In 1932 and 1933, Benjamin came back again to Spain. This time Benjamin decided that he had enough from culture and travelled to Ibiza to relax and enjoy life among artists and fishers. Therefore, the question on who killed Walter Benjamin seems quite stupid, when not cynic. It would be more factual to ask who did not kill Walter Benjamin.

King Ubu, I am not writing this text in Ibiza. I am not even writing it in Sevilla or in Córdoba. Surely, I am not currently writing this text in Berlin or in Frankfurt, where Benjamin's *Habilitation* was denied. I am writing this paper in a city called Logroño, where I have lived since January 2020. The text that I am writing has the form of an anachronic iconological diary. I have developed it from the initial hand written notes and the photos that I took during a two-month length Interrail trip in summer 2022. I did the photos with a Xiaomi 11 phone, which I still keep inside a pink cover, and I wrote

those initial notes on a notebook of the Spanish National Ballet. Rubén Olmo, his current director, gave a talk at the Nuria Truco Dance School in Logroño on March 18th 2022. The notebooks were a gift for us, the dance students.

The name of the first exhibition was *Going East. A visual journey into the new Easter Europe* (Photon Gallery), curated by Slavica Veselinovic and Martin Vegas.[2] The second one was entitled *Folk Art between home and the world* (SEM), curated by Dr. Bojana Regelj Škafar.[3] Both try to be analysed from the Soviet-exotization and romantization found in Spanish psychoanalytical imaginary background, which is still strongly attached to the Civil War. The questions that directed my visit of these two exhibitions were the following ones. Are totalitarian aesthetics recognisable? Is there an East imaginary pattern for the Spanish viewer that connects the exhibited artworks? What would make totalitarian Aesthetics attractive for the Spanish spectator? Is there something that may be called *Spanish viewer*?

Although images of these two professional exhibitions are going to be crossbred with my own amateur photos, none of the suggested questions are going to be answered in the following free review-essay. No one cares any longer about the answer to such questions. No one even cares any longer about the questions. Nevertheless, this proposal brought me to the unveiling of a brand-new contemporary research field, the field of *Easthetics* and its first possible concepts or trends: minimal electro-totalitarianism/ micro-totalitarianism, totalitarian vaporwave, totalitarian historiography/ *dystotalizing* reading (entnazifizierendes Lesen), *just do nothing* (*passivism* or negative activism), *easttimacy*, *easttalgic* sex (ostalgischer Geschlecht).

With my inexpensive Xiaomi 11 camera, my ignorance, and my clichés, I felt like a post-romantic traveller (see Merimée, 1989; Gautier, 1985). It was a way of cultural re-appropriation against historical aesthetical French privileges. In queer theory, such an action is not called insolence but rather *performative iteration* (Butler, 1999, xxiv; Derrida, 1988, 315). More than an East aesthetical ascertainment, you, dear reader, are

[2] https://photon.si/pflevent/going-east/?lang=en
[3] https://nskstate.com/article/folk-art-between-home-and-world/

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

going to find an East retrospective creation, a cultural product highly influenced by the West. Hence, this writing is an artificial post-creation of the East.

What I try to show with this writing is that, due to the spectator's hybrid cultural view and the artist's international training in both west and east universities, East is nowadays more an artificial stylized, orientalised and exoticized concept or retrospective projection than an ontological category strongly attached to the reality of the countries that fall into that categorial hodgepodge. I must confess that I laugh when North Europeans come to my country to do sexual tourism because they find us exotic. For me, there is nothing more exotic than an East German whatever the categories of exotism, Germanism, and East may mean. However, King Ubu, it is very difficult to afford the allowance of a white page, even if that is a constitutional right called freedom of speech. Do you know that Walter Benjamin, when expelled from university, lived at Prinzregentenstrasse? It is a very nice street from Berlin.

MINIMAL ELECTRO-TOTALITARIANISM/ MICRO-TOTALITARIANISMS

Ljubljana did not exist until July 20th 2022. Ljubljana began to exist on July 20th 2022. On July 20th 2022, I discovered Ljubljana on an interrail phone-map. I was sitting on a crowded train of backpackers, the kind of people who believe that freedom and discomfort are the same and only experience. They are, we are, not any longer existentialist in the original sense of the trend. Although freedom remains a negative value as it was in Camus, this negativity is not any longer understood as vacuum but as nuisance, as something that needs to be reminded through pain. People do not want any longer to practise freedom; they only want to experience liberation and to experience it for a while, to remember how freedom used to smell before going back to the cage. You can just be so anxious about liberation if you are constantly constrained. There are many people, who enjoy wearing very narrow but ostentatious shoes, such as high-heels, and they do it only for the sake of taking them off. Interrail made me realise that European backpackers are the kind of rational people who buy expensive ergonomic Japanese chairs to recover in winter by writing from how heavy and uneasy it was backpacking in summer. Ljubljana was therefore an event in the philosophical meaning of this term

(*Ereignis*): Ljubljana was not there; an app brought it into life. It just appeared. It came to existence.

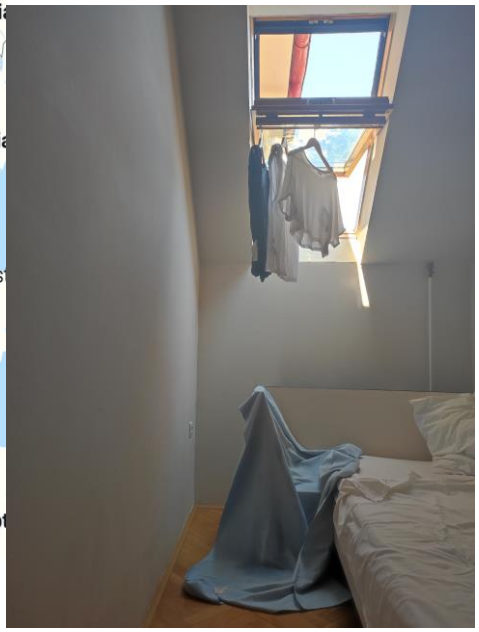


Image 1. Mateos de Manuel, Victoria (2022, December 10th). 16:39 [Screenshot of Interrail Pass]. Image 2. Mateos de Manuel, Victoria (2022, July 21st). 13:45 [Photo from a room in Ljubljana].

Google-searches and -results play the same role as the before/after Christ caesura used to do in historiography: events did not just exist; they took place before or after a religious subject. Nowadays events do not just occur; they come to Google's mind. Google is a materialized fantasy of the idealist primacy of the subject: if something does

not exist for me, if it was not already depicted for me, that does not only mean that it is not there, it means that it has no existence. Example 1: a Tik-Toker has a higher grade of existence than your mother does, even if you physically see you mother every day and you have never met that Tik-Toker. Example 2: this electro-idealism causes that Gayle Rubin only exists if you live in Ecosia, but not if you live in Google. Example 3: something similar happens to authors such as Pat Califia. Example 4: if you hate your father, you do not have to write him a letter like Kafka, you just need to browse all his photos from your Facebook and his grade of existence will decrease in this electro-minimal totalitarian system. Therefore, first symptom of contemporary minimal totalitarian experience: to remark that a small portable frame such as Internet works as a magic divine tongue that brings beings or entities into existence by placing them in a cyber-ontological space. Internet is not any longer a depiction or corroboration of reality; it is working as its creation. For example, I continuously ask myself if there are any feminists in the world and I see thousands of feminist webpages in internet. Is anyone there? Are you a bot?

Twitter is another good example of the social hegemony of this contemporary idealist perspective. Twitter is a Hegelian machine where people believe that they are changing the world not because they are doing something, but just because they are speaking it out. That is maybe the reason why everyone is nowadays a fifty-fifty ratio of laziness and loud-mouthed writing. Democracy![4] Chimichurri![5] Estefaníííía![6] Cállese, viejo lesbiano![7] The *tweetivist* subjectivity seems as an idle that tries to hide his/her/its horizontal indolent vice through constant cyber-shouting. If you saw a guy lying down alone on the couch and shouting short sentences like “I want freedom”, “Coffee is expensive”, “My tailor is rich”, everyone would think that she/he/it is either tyrant or crazy. When people do the same on a mobile phone and they just change the gesture, the silent minimal act of fingers sliding and tipping on a small screen, society thinks that that can only be activism. Insane or tyrant desire is nowadays performed technologically, what presupposes some sort of technical training and a supposedly

[4] Thucydides: Pericles' Funeral Oration (umn.edu)
[5] https://www.laylita.com/recetas/chimichurri/
[6] https://www.youtube.com/shorts/70tgGfMOk4Q
[7] https://www.youtube.com/watch?v=b5uqFk2EbLg

democratic sphere where everyone has a voice and high culture (a museum) gets mixed with low culture (ravers). This technological training necessity and the apparently democratic exchange area that cyber social networks manage, make interventions in these networks seem reasonable and proper of high profile tasking, although this new activism would just be an expression of sophisticated tribalism.

Image 3. Palka, Karol (2022, Polen). Untitled [Photography 40x60]. Image 4. Mateos de Manuel, Victoria (2022, August 11th). 14:00 [Photo in Memorium Nürnberger Prozesse].

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

On July 20th 2022, Ljubljana was the cheapest, nearest, and more practicable option to escape from Italy if you were trapped in Trieste due to a fire. “It is just going to last for a couple of hours,” said the security man at the Trieste train station on the previous afternoon. After a couple of hours, there were hundreds of confident tourists with their coffins and backpacks searching for an available hotel room in the city. I was one of them. 24 hours later, the problem was not still solved. Trieste showed a highly convincing method for hanging the poster “100% hotel occupancy rate”. Second symptom of contemporary totalitarian experience: when you are not able to grasp, who is in charge of a situation. Everything seems as a kind of conspiracy where you only have two options. You do not any longer expect justice; you can just decide if you leave, or you keep waiting in line. The first exhibition I visited in Ljubljana was a retrospective on the photographer Letizia Battaglia, curated by Francesca Alfaro Miglietti. A great exhibition, there was no queue to visit the underground gallery.

This bureaucratic despair in Trieste was the same kind of experience I already had when I was trying in April to buy online an interrail ticket to escape from Logroño during the summer holidays. Spanish spring: I had bought a 60-days train ticket from July 1st until August 31st, not without having already argued before with an unseen bureaucrat who seemed hidden behind the computer screen. There was a half-price available ticket, but the machine wanted to sell it for the complete price. In physical bazaars, where bargain is openly accepted and it is even a compulsory tradition or a mandatory intersubjective structure, you are allowed to negotiate or even to complain when you feel cheated. Face-to-face-swindle gives you a maybe absurd but also a small quantity of power. Following Friedan (2009), that is why women used to like going shopping when they could not do anything else. Shopping allowed them to change their uncomfortable and non-comforting political expectations into a visible attractive life style or vital *prêt-à-porter* that was automatically gratifying and not any longer dangerous. Maybe you cannot command, but you can always buy a 10-euro T-shirt where the word *Power* is written. The narcissistic capitalist restructuring of political struggles is quite effective to alleviate social discomfort and frustration. You can show off and get congratulations for a posted picture of yourself in a congress (staging politics), but you cannot post, you cannot assimilate into an object, the experience or process of hours of work it took you

to get to that moment (doing politics). Unease is raw material for power structures, which can be capitalized in at least two reification-forms (*Verdinglichung*). You can use suffering as a tool for collective political capitalization, and therefore your business is called political party or social movement. Or you can use suffering as a tool for individual profit capitalization, and therefore your business is called enterprise. The main difference resides in the deactivation and conversion style of unease, but the transformation of experience into a capitalist marketable object seems an unavoidable ontology, even for art.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

Image 5. Gligic, Marijana (2022, Russland). Uranium Sky [Photography 60x40, 1000 euros]. Image 6. Nikabazde, Kathia (2022, Georgia). Young Lambs at Marneuli Livestock Market, Georgia [Photography 45x30 cm, 500 euros].

On the contrary, when you are in front of a machine, you cannot feel cheated, because there is not any possible negotiation with a formulary. When you are in front of a bureaucratic form, you just need to adjust. Bureaucracy is an effective oxymoron, the optimal and most perverted expression of censorship because you are being denied, but at the same time nobody as such is denying you. I propose to name this experience *technical censorship*: the subject is being censored, but there is technically no censor against her/him, it is just a matter of depersonalized hygienic unfit. Likewise, any kind of rage remains out of place when you are in front of a formulary. The feeling of fury or frustration can just stay unspoken as a ridiculous or childish symptom. It is senseless to yell at a formulary. Your anger seems as illogical as the rage of a fake-computer specialist who tries to change the hardware structure of the machine through software aesthetical modifications.

Here we find again the first *modus operandi* of minimal or micro electro-totalitarian experience, where the human intermediary or person in charge has disappeared. Your problem is not a life or death one, but that triviality is exactly what makes you remark

that, even for the smallest obstacles, there is a rigid hierarchical power-structure and, at the same time, no one who belongs to that chain is in charge. Moreover, there is not even the ontological space to bring it to words; your discourse just does not match the formulary structure, what makes you rest in hands of the good will of an unknown (in this case, when I was trying to buy an interrail ticket, he was a worker called Schalk, from online Customer service Team).

Facing this perspective, that considers how totalitarianism works at a minimal or micro-level, supposes a theoretical displacement from the most relevant aesthetical historical considerations on totalitarianism, which used to focus on the physical predominance of colossal architectures, mass spectacles and hyperbolic spatial representations as predominant perceptive features of totalitarian aesthetics (Mosse, 1980, 2005). Those bombastic features have an impact on the subject at a visual level by making he/she/it feel surrounded by a power that is physically too big to be confronted, whereas minimal features have an invisible influence on the every-day life experience. Even their presence may seem trivial; most of them manage to remain unnoticed. In this sense, minimal totalitarianism manages to express the contemporary power of an ideologist (the second in charge) over the one of a general director. Through minimal totalitarian aesthetics, the subject feels disempowered not by feeling too small, impressed by architectural pump and luxury, but by feeling attached and at the same time unable to communicate with someone, because power cannot be seen and the damages as such are too small or anecdotic to be taken into account.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

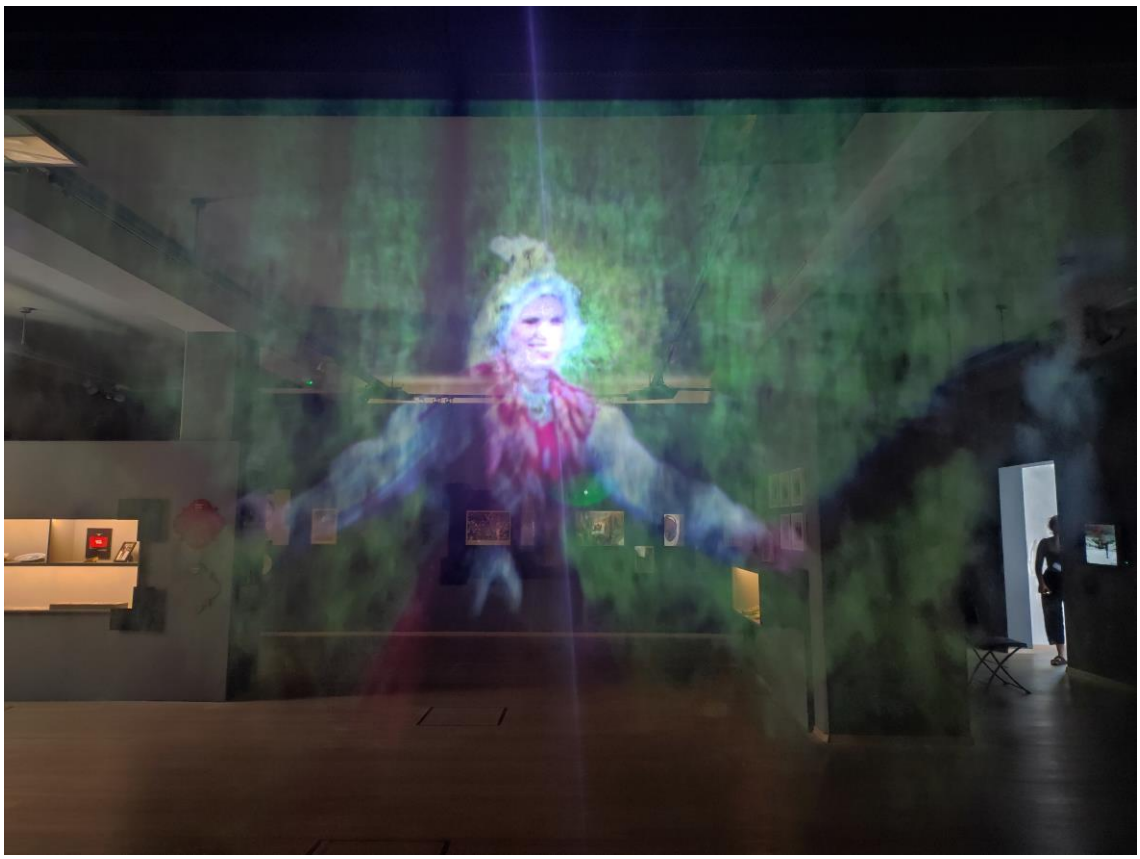
Image 7. Mateos de Manuel, Victoria (2022, August 8th). 20: 39 [Photography from Sowjetisches Ehrenmal Tiergarten, Berlin]

How dare you, adult subject, become extremely angry because someone did not answer a mail in the following two hours or sent just a certain emoticon as answer?
Taken one by one, those neurotic minimal dramas seem politically irrelevant. They can just be perceived as a problem, even provoke a diplomatic passive-aggressive crisis of people unable to directly and openly speak the problems, when they are added, because all those minimal acts, when they are put together, destroy the subject by constantly reducing or undermining his/her/its self-confidence and possibilities of agency. Therefore, we need to talk about these 21st century micro-totalitarianism.

Facing macro-totalitarian aesthetics, the sense of powerlessness in a micro-totalitarian system is double. De facto, the totalitarian experience takes place. Nevertheless, the subject does not feel allowed to protest because the expression of totalitarianism seems too small for making a scene, like facing an ant where you would just need to ignore or to trample. An example of this Napoleonic micro-totalitarian power is the crowd in the

sense of the film *The Naked Jungle* (Haskin, 1954). That naked jungle is exactly what the internet connected mobile phone produces. The phone manages to control your life completely, but its control ability remains invisible or, even worse, laughable. The phone has the size of your hand, and you can very easily get rid of it. Nevertheless, it works as the same embarrassing addiction to a cigarette or an alcoholic drink. How can something that is so small, so insignificant, something that you can easily throw or break with your own hands, have such an amount of power over you? It may seem quite difficult to jump a physical wall. It seems ridiculous to be unable to quit from looking at the mobile phone. For this reason, you are able sympathize with an immigrant crossing the border, but people laugh at the teenager who is being massive insulted in a social network. That is the heartless power of micro-totalitarianism. For this reason, the same people who may feel solidary for attending to physical demonstrations do not think themselves as murders when they bully in internet.

TOTALITARIAN VAPORWAVE



Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

Image 8. Irwin, Transcentrala, New York, Moscow, Ljubljana, NSK Panorama, color photo, 125 x 112 cm, 1997, photo: Michael Schuster. Two short videos on how the installation worked can be seen following these links: https://youtu.be/4LgdgRCVd3s https://youtu.be/C1Lj91rDsQQ

In this case, my micro-totalitarian problem was just about buying an interrail ticket on either around 700 or 400 euros, and spending one single night in a 200 euro-room hotel. Therefore, my examples are a commercial bourgeois trivialization of the minimal totalitarian experience. Nevertheless, you can recognise in those incidental irrelevant experiences a small symbol of what powerlessness means and how far it can go in a society where no one seems to be in charge.

In German, its name is *Ohnmacht* (disempowerment): the encircling feeling of not doing something, because power (*die Macht*) in German comes from the verb to make (*machen*). In its etymological German sense, power is originally an experience about agency, about what you do, and not necessarily about recognition or visibility, or even about what you can or could do. At this point, there is a minute, but also absolutely relevant, conceptual difference to the Spanish comprehension of power (*poder*), which comes from the verb *to can*, *to be allowed to* or *to be able to*. In Spanish, it is not about your agency as such; power is about your ability or capacity of agency, as if power had more to do with the possibility or the available space for doing something (the potency), than with really the act of doing, creating, or working as such. *Power* in Spanish has more to do with having the permission to do something than with *de facto* doing that something. Hence, there is a conceptual confrontation on what solving problems means depending on the language you live in: in German, you just need to act; in order to solve a problem, it is enough to do. In comparison to this, if you are thinking in Spanish power does not mean that you do something, but just that you have achieved the permission or the possible space to act.

Powerlessness may have different causes. It may be due to a physical external barrier (a frontier, a wall). It may also be due to a sociological barrier, for example, an idea or *Weltanschauung* that is well established among the group you belong to, and this idea or belief works as a binding psychological net where you just can feel trapped, because you are not able to think outside of the box, you remain fixed to a thought-structure.

Nevertheless, powerlessness may also be a spectral intangible experience. I have called it *totalitarian vaporwave*. The subject experiences this atmosphere in the following way: you can go through the situation, but you cannot grasp it, because you cannot recognise or even see the people or objects who are responsible for it. Hence, it does not make any sense to fight for change. The subject feels as if he/she/it would be practicing the exercise called *shadow boxing*, where the subject is moving and fighting against an imaginary rival.

If you find yourself in a totalitarian vaporwave, you are trapped in different senses. Following the chemical comprehension of matter, power has also diverse states. We could speak about solid, liquid, and even gaseous power. When you find yourself in a gaseous power structure, you can just rely on a negative sense of trust: resist is a kind of letting it be, waiting, ignoring the atmosphere and keep trying to do your own thing. Current totalitarian biopolitical power looks like an unbreakable structure because it seems an iron prison, but works as a gaseous framework; it has the hardness and robustness of steel, because you cannot avoid it. However, it also has the overwhelming and ghostly presence of vapour, which expands unseen and unremarkable all over the place. If it is perfectly achieved, totalitarian biopolitical power cannot be seen in everyday life. It is something that surrounds or encloses the subject as an atmosphere or environment (*Stimmung*), but not as a space restriction (a close door or a wall). You cannot really grasp it, and if you have perceived it at least as smell, it means that there was a system-failure. You cannot even open the windows to air the room, because the gaseous structure is simply widespread without any kind of physical containment. The subject cannot escape or get rid of it, he/she just learns to cope with it by ignoring in order to internally survive.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

Image 9. Mateos de Manuel, Victoria (2022, August 8th). 21:27 [Photography of Denkmal zur Bücherverbrennung am 10. Mai 1933, Bebelplatz, Berlin]

In this sense, totalitarian nostalgia matches the frightening perfection of totalitarian aesthetical structures. It is a kind of unembodied all-embracing or omnimode spirit, which is even lighter than a glass structure or border, where everything remained visible, because now it is just there, you are moving through it, hard to grasp or intangible like the lightest steam. Only the past, materialized as a colourful folk artistic projection on the gas, manages to make it visible. This bucolic past brings it to vision or gaze in an aesthetical pleasant way, as a high-culture satisfying memory, as a playful meeting with the past. Your only survival option is to play (*mit-machen, die Mitmacht*) or to ignore it (*um-machen*, *hindurch-machen*, *die Ummacht*), to get used to it until you stop thinking about its presence. And here comes the unexpected consequence: totalitarian biopolitical power ends to stay and anchor itself to society, because subjects begin to experience it as Kant's metaphor of the pigeon. They think that totalitarian gaseous structure is not any longer, what restricts the flight of the bird, but what allows it. As if it were fresh air, they cannot any longer imagine themselves living outside the vaporwave. They are even willing to make it visible, colourful, dancing and bucolic in order to enjoy it, in order to feel that they do not exist in an empty space or anguishing nothing, but belong to a surrounding tradition that comprehends them. The totalitarian vaporwave can even begin to be understood as a desirable ecosystem: the subject starts to feel prison not as a restrictive confinement, but as a protecting house.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

Imagen 10. Mateos de Manuel, Victoria (2022, August 10th). 19:00 [Photography of Friedrichshain, Berlin]. Imagen 11. Mateos de Manuel, Victoria (2022, August 10th) 18:04 [Photography of Friedrichshain, Berlin].

If you decide to play, you fall into the aesthetic deactivation strategy of vintage aesthetics: the past in not any longer a harmful remaining weapon, it is transformed into

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

a cheerful prêt-â porter outfit. Harm is what you try to hide or what society does not allow you to show unless it is transformed into spectacle or it is politically useful. To speak up harm is nowadays even seen as a vulgar self-devaluating visibility strategy or an expression of unacceptable selfishness. “Everyone suffers!” —expresses the collective unconscious—, “your suffering is not more important that my suffering” —as if society had laid its foundations on a public resentful competition—. Spoken harm can even be seen as low-cost childish poignancy. Despotic irony, even cruel cynicism, is socially sensed as proper or mature, as the distinguish touch of a suffering high-profile bourgeois personality. You feel, but you should always remain distant from your own feeling, being able to laugh about misery, even about your own.

Imagen 12. Mateos de Manuel, Victoria (2022, August 21st). 17:25 [Photography in East Side Gallery, Berlin]. A short video on how this installation worked can be seen following this link: https://youtu.be/2P6LEbLrz0M

In an international scene disenchanted from politics, vintage mode is the speaking strategy that remains feasible for those who want to perceive themselves as surviving

innocents, when they are perhaps just naïf people with no strings attached. Vintage clothing would be that innocuous silent of harm that you are allowed to show in the public sphere. Contemporary European people, those who do interrail, want to play mums and dads, but do not want to be parents. They want to remain in an *as-if-state* such as the one NSK proposes. People want to wear a soldier uniform for the shake of sexy-power without the bloody responsibility of war. Past is transformed into a teenager role playing game that manages to keep the bubble-atmosphere of a city as if it were an amusement park where trauma did not any longer play any social or individual role. Vintage is historical chic. Collective memory is trauma. People want to hear stories of self-help or self-realization, but people do not want to hear victims.

INTERCOURSE: FABLE OF A TIED DOG

Subtitle: on how the traumatized subject remains attached to trauma.

Traumatic experience may represent a short moment in someone's biography, but it works as a turning point. The traumatized subject begins to rewrite his/her/its life from that turning point. Every kind of sense-giving remains attached to that moment or experience. In literature that is called *in media res*: you begin to narrate not from the physical start of the history, but from a point that is in the middle. The literature gender of Homer's *Odyssey* is therefore trauma and not epics.

Trauma works as a psychological and narrative before/after Christ's caesura in someone's biography: an unconscious there (*unbewusstes Da*) where writing begins. Everything, even the experiences that happened before that moment, begin to have a new sense attached to the traumatic experience. Auschwitz survivors did not write about Auschwitz, they wrote from Auschwitz on. Not only what happened after Auschwitz belonged to that experience, but also the sense of every previous memory was attached to that later one. Therefore, the possibility of narration is stolen from the victim. I do not agree with Adorno, when he said that it was impossible to write poetry after Auschwitz (see Ibarlucía, 1999). It is just that every word, even silences, survived but remained

poisoned like contaminated water from a well. The well is not nowadays dry; it is just that there is not any longer fresh water.

> En aquel instante yo comencé a llorar desesperadamente: nunca más volvería a ver a mi madre, a la que tanto quería. Y seguí llorando hasta que el hambre, el frío, la enfermedad y todo tipo de sufrimientos físicos y psíquicos terminaron por secarme las lágrimas al cabo de unas semanas. Todo se agotaba dentro de mí, incluso el llanto.
> Nunca, jamás en mi vida por muchos años que pueda llegar a vivir, olvidaré aquella primera noche. Ésa es la noche que nunca podré superar…
> (Friedman,1995: 45)[8]

European academics are nowadays obsessed with memory: we must not forget, we must remember. The problem I find here is that they use a fake-concept for this obsession: when they say memory, they are just pointing out trauma; they are indirectly speaking about the taboo, the victims. Memory is useful for those who were not traumatised, for those who are not traumatised. That is the only reason why they could be afraid to forget. Many victims are just willing to have that peaceful awareness moment where they could remark that trauma had shortly disappeared from their heads. "*Edifice* is a visual journey to a time most people like to forget" —writes the photographer Karol Palka to present one of her works—. When states try to rearticulate society after violence, victims begin to be understood by the state and a wide part of the society as part of the problem. Victims remain only useful when the conflict is wanted to endure, because they show how bad persecutors were and therefore, they are a political visibility instrument. When a state decides to move on or to turn the page of a conflict, victims begin to be hidden. They are not any longer politically useful, they are a living reminder that you cannot decorate in a symbolic way. On their damaged bodies and souls, you cannot place flags, slogans or whatever as people does in many silent tombs that were

[8] "In that moment I began to cry desperately. I would never see my mother, whom I loved so much, again. And I continued crying until hunger, cold, illness, and every kind of psychical and physical suffering ended to dry my tears after a few weeks. Everything, tears too, was drying up in me.
Never in my life, even if I live for a lot of years, will I forget that first night. That is the night I will not be able to overcome." [translation from Spanish to English made by the author/writer of the text]

transformed into spontaneous memorials. You can dress a cemetery, but you cannot dress a victim. States and society do not really want to remember pain; they just want to remember in a platonic sense of this action, as if traumatic experiences could be openly spoken as a far and harmless unembodied idea. States need past as a legitimation instrument for the present, as a psychoanalytical time-displacement or pre-recorded strategy (*differánce*) for dissidents or critics: you cannot speak about the present, but you are allowed to place your critic on the 30s, the 60s, or the 90s. You are allowed to speak about memory when your testimony is useful, when the past is not any longer harmful, or when the past has managed to transform itself into an economical resource (capitalist exotization and romantization of totalitarian governments). Just leave the present quiet and remain nostalgic. That is the slogan.

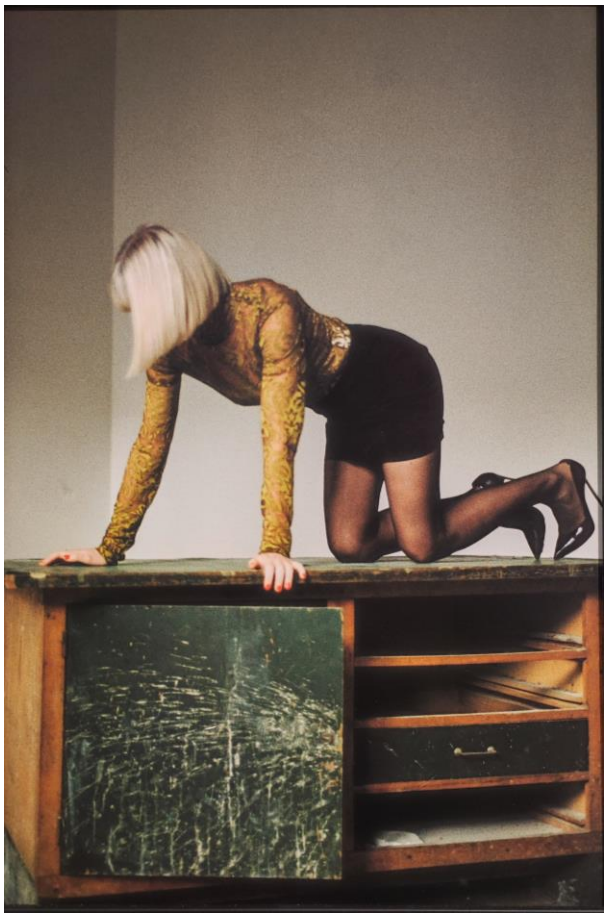


Imagen 13. Stanisic, Emilia (2022, Russland). Ida [Photo 45x30 cm, 300 euros].

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

Imagen 14. Allen Jones‘ Table (1960s) and Green Table (1972) in Allen Jones Retrospective at the Royal Academy London, November 13th 2014- January 25th 2015. Image and information taken from https://autre.love/journal/2014/12/11/allen-jones-retrospective-the-royal-acadamy and Exhibition Review : Allen Jones RA at the Royal Academy – 13 November 2014 to 25 January 2015 « London Visitors (wordpress.com)

Freedom is a negative value: an awareness of nothing. At least that was its meaning in existentialist philosophy. Some people need the chains to remember that negative value. That is why they remain four legged like Stanisic's girl. When dogs remain tied for a very long time, they may experience a first moment of relief when the belt is opened, but after a few minutes they will ask for the belt again. "I do not want to experience freedom! I want to miss freedom! I just want to experience liberation!" —they seem to think—. If the subject is free, he/she/it does not know any longer what to do, he/she/it does not have any longer references. A limit is not only a barrier, it is algo a reference, even a goal to achieve, a motivation and sometimes even an excuse that poses the oppressing problem outside of yourself. When nothing works, everyone shouts in academia "It's capitalism!", while they are hindering at the same time their party- and congress-comrades.

Totalitarianism offers a narcissistic kind of submissive freedom: it is not the freedom of choosing (*Just do it*), but the freedom of not having to choose (*Just do nothing*). For this reason, you find activism in capitalism and passivism in totalitarianism. They give you a

fix menu; you do not need to stay in front of a buffet; you do not need to educate your appetite; you do not even need to develop a quality-buffet. That is at least how totalitarian propaganda makes it appear. Submission will make you attractive, and it may give you a powerful role in society. At least in Spain, if you want to make a career and be socially successful, the most important thing is not what you do but what you do not do; you do not need to choose, you must not develop any private initiative, even if it brings something good for the society, you just need to let yourself be placed. The negative value of freedom turns to mean only insecurity and discomfort. What ends up being enjoyable is the melancholia of freedom, like the remaining nostalgia of an unsuccessful relationship. It is too hard to make a relationship work. It needs to much energy and it is not aesthetic. It is easier to drink up the frustration of a broken heart. It is even more poetic and sexier to drink alone in a bar than to gain weight and discuss about everyday-life supermarket trivial subjects with your wife/husband. "Darling, should I buy eco-toilet paper?" That is the *whatsapp*-reality of marriage.

Stanisic's woman in dog fuck-style is a suitable allegory of that kind of submissive soft power of bureaucracy. There is no escape, but if you let yourself be done, manipulated, placed at the useful location for the state, you will at least succeed in that kind of effortless abandoned sexy role of the 19th century *femme fatale* victim, the so-called fallen woman (Bornay, 1990; Nead, 2015). You just need to be lazy, passive and obliging/servant. Just do not fight, do not oppose yourself, you just need to trust the state as if you were a mystical thrown in the middle of an ocean who believes that you would be able to arrive to the coast not by swimming but by going along with the tide. Totalitarian-God will bring you to the appropriate harbour, just like the whales die washing up onto beach. By the same token, you manage to succeed and be socially recognized (*Anerkennung*) by adjusting to the architecture of power: you are allowed to remain as a sexual desire object on the top of the desk if you remain a low-profile anonymous servant. That is the aesthetic contradiction that the lack of democracy manages: it makes enslavement totally desirable.

Nevertheless, the aesthetic power of submission is more complex than the way Allen Jones materialized it in his sculptures. When you see an Allen Jones' sculpture of a

furniture-girl, you feel attracted-repelled because you can directly sensually perceive the oppression. In that openly exposed contradiction, you discover pleasure as an ambiguous experience. It is annoying, because it is clearly morbid: you are explicitly participating of sexual bondage, you are invited to use the woman as part of the furniture, you are allowed to feel like an available furniture, which is voiceless, will-less but equally desired, useful, and meaningful.

In comparison to this, Stanisic's image is less disturbing. For this reason, and that is the paradox, it speaks up perversion louder. It manages to communicate the totalitarian propaganda in a hidden perfect biopolitical way. You are not any longer an Allen Jones' furniture-girl who is reduced to an object. You seem to have surpassed the ontological condition of the useful trophy-wife in order to use architectural power (the bureaucratic desk) in favour of yourself. In Allens' fetishist clear representation of the oppressed individual as an object, as spectator you grasp that the subject and therefore the will is nullified. In comparison to it, in Stanisic's photography you remark an ideological displacement: the subject and the object are again split, and therefore the bondage-phantasy achieves a better identification-process with the public, who can imagine themselves equally powerful (being on the desk) and submissive (remaining effortless, question-less, and trusting open). It short-circuits the submission allegory: it is easier to imagine a maid kneeled on the floor, than to imagine a maid kneeled on the throne. Stanisic places the submission not on a submissive place (the floor, which directly means something underneath), but on a power architectural structure (a boss-desk). This experience of passive power is expressed as a visible and unavoidable duty: you are on the desk, you are placing yourself on the labour architecture of the bureaucrat, staying in a submissive position but at the same time in front of him/her/it; you are even occupying the whole desk. He/she/it cannot ignore you if he/she/it wants to continue working. Even if he/she/it ignores you and goes back home, he/she/it is going to find you at the same place in the next morning making the same doggy-style position. That passive availability and unavoidability is exactly what allows you to get on the table instead of having to fight against the bureaucrat who is sitting behind the desk. That makes you believe that you have a minimal gesture of power in society, even if you remain submissive and depersonalized, without showing your expression, on the

bureaucrat's desk as if you were a human scale hard stamp that occupies the whole writing space.

You need to fight so much, so longer and so constantly to get the same or even a worse labour result that the one you could afford with a many, a long, and a constant two-minute blowjob to the right person, that everyone prefers to save time, whatever that means. Let other people be in command; I am sorry, but I do not have the time. "It's not about ethics, it is just economy!" —feminists, pseudo-feminists and antifeminists shout in academia while they hinder their party and antiparty-comrades—. Be effortless and have an anti-nike attitude: *just do nothing*. Profit from passivism, it is your only chance in totalitarian society. That would exactly be the opposite role to capitalist constant competitive work (*just do it*), where you need to impress and to show constantly strength, distance, and a provocative independent fitness-attitude. Is it maybe greed the emotion that moves capitalism and envy the one that preserves totalitarianism?

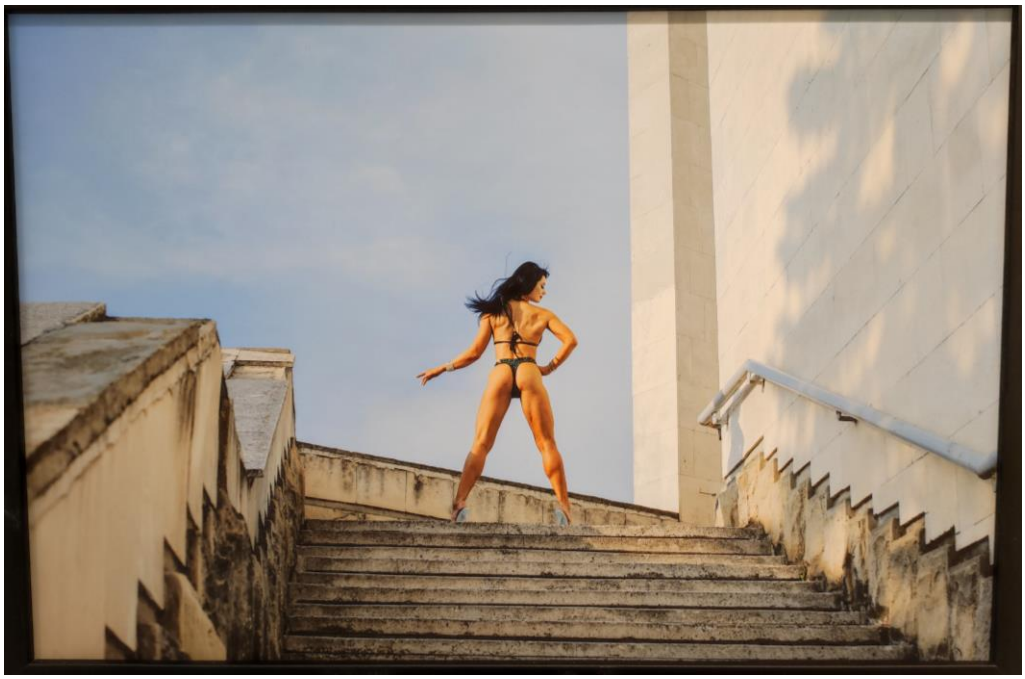


Image 15. Polyakov, Anton (2022, República Moldava Pridnestroviana). *Untitled* [Photography 45x30 cm, 250 euros].

Suddenly, a current unexpected paradox occurs: everyone realises to be as much exhausted of remaining standing as of standing kneeled. Ethics disappears. The rivalry

is even too strong for doing the right nothing and transforming yourself into the right kind of successful submissive. Clever business successful high-class women search for a master or a mistress among anti-capitalist BDSM informal networks. They are so exhausted of fighting in an active or a passive way, that they just want a clear simple affordable everyday life order; the same clear simple affordable everyday life message that disturbs the romantic melancholy of looser middle-class. “Darling, should I buy eco toilet paper?” That is a successful *whatsapp* message for a business high-class woman. Psychoanalysts and supermarket cashiers should begin to understand how important for the peace of the world can be a sexual reading of Marxist class conflict.

Mistreatment and abuse relationships have a similar structure to this kind of totalitarian pleasure: victims get attached to the persecutor, because at least they mean something for someone. They understand themselves as the ontological product of a foreign language that they are not able to speak until the unknown mother tongue has given themselves a meaning. Without the persecutor, they feel as empty and therefore worthless signifiers. It may be not only fear, but also masochist narcissism: it is better to be an object for someone, than to be nothing at all. Mistreatment relationships seem so difficult to leave because they have the structure of an endless spiral where all the roles are already given and you just need to let yourself be placed into the circle; you just let yourself fit in that karma circle of romance-fight-reconciliation waiting for the moment of sweetness again to arrive. It may be exhausting to remain always abandoned and dropped, but at least it is an exhausting-known where you are able to recognise the pattern. We prefer suffer instead of vacuum. We prefer guilt to solitude. We prefer closed childish meanings to the lack of sense. We prefer defeat as effort.

TOTALITARIAN HISTORIOGRAPHY/ DIS-TOTALIZYING READING/ ENTNAZIFIZIERTES LESEN

In September 2022, when I went back to Spain, I tried to know something about Ljubljana. Something serious. Something, that afforded to be called *expert academic knowledge* in order to present a paper which seemed reasonable in an international hybrid congress on nostalgia. You know that you belong to academy, that you are or

remain attached to it, even if you do not currently work in a university, when you remark that your writing has get unconsciously interweaved to academic publishing criteria. Nobody is any longer pushing you against a kind of writing structure. Nevertheless, there is an inner automatism towards quoting, towards using currently debated bibliography, towards regarding a logical and dialogical text structure, towards presenting arguments rather than experiences, towards self-censuring your speech in the form of silences, euphemisms, and reformulations, towards proposing something acceptable for the academic community (something strategically intelligent or simply snob), towards being able to write but not writing at all. Following the current academic publishing criteria, you should not leave the common places, and at the same time, your text should not sound vulgar but rather innovative and difficult to understand. That is the current sense and usefulness of academic quoting: it manages to give an apparently solid structure to vanishing smoke.

For example, if I wanted to place this text in the so-called critical academic sphere, I should just begin by posting here some recent published papers of *Radical Philosophy* or another alternative but fashionable and well stablished outsiders-inside journal (Walsh, 2023). That would make my text sound as the one of a cool independent *enfant terrible* researcher and not as the one of an academic looser who pays her bills working as schoolteacher even if she could afford to live from her parents for some time while enjoying a fake self-employed 400-euro associate lecturer position in the university. In some countries, daddy has a proper noun (Fulanito, Menganito, Perenganito, etc.). In other countries, daddy has a technical name (Harz4). Therefore, in current academies there are lots of sugar babes, but no one wants to talk about this issue, $Post_n$-docs still prefer to say *precariety*.

I was born in an always-catholic conservative, first proletarian, and later middle-high class heteronormative family of one of the PIGS countries. This means that people in my family are able to combine *cocreta*, *Nora Roberts* and *Tomás Moro* in a one and only sentence. I never belonged to a political party or a religious group, even if I was invited to belong to both more than once. From the orthodox right Catholics, I prefer not to speak, it is better to learn how to play guitar. Additionally, I cannot manage to move

correctly among the pseudo-left posh institutional well stablished humanities groups in the country where I was born. I hate their perfectly well-hidden racism and classism: many of the so-insulted *voxeros* are just *charnegos*. Due to their daddies' social position, while they afford to live long term or even buy small cool flats in the most gentrified European city-centres, they usually accuse conservative rural unconsciously Stakhanovite workers like my parents of having bought one single flat in a nowadays posh suburb of Madrid. My family is also marked for having paid a private catholic school for their children. Their money sounds dirty because they did not give it for aesthetic progressive purposes. In Spain you are allowed to rent five flats and be considered an acceptable left-wing socialist if, at the same time, you read *El País* and live in Usera. But do not try to afford a single flat in Pozuelo and read *ABC*. My family is therefore tasteless, unflattering, and loud. And it is good so.

Although my parents' house is full of that kind of shit, reading and being close to art have not helped us to improve our social image. We may have culture, but we are not bourgeois. We may have money made from work, but we are neither proletarian. My parents' knowledge appears to be low-valued for one reason: they did and do not want to deconstruct themselves. They just want to use their money functionally and hegemonically in absurd things like 3x2 cans of tuna, petrol for a Volvo, and an opera season ticket for Real Theatre in Madrid. If I ventured to talk about academic and political corruption in my country, someone could even accuse me of victimization and unconscious selfishness because of my European higher position in the international privilege-pyramid. For this reason, it is better to talk about my family's gastronomic trifle and taste.

The point is that you need to fit when you belong to academy and want to have a labour future. Sadly, academy is still made for aristocratic old manners, for people used to walking on eggs without breaking them, for people who like walking on eggs. You need to be constantly tiptoeing as a ballet dancer, not even as a high-heel striper. It is uncomfortable and exhausting without being intellectually, emotionally, and materially enriching. Anything can go wrong in any moment: a commentary, a gaze, a movement, a you-do-not-know-what. I usually wear DrMartens. I need to boil the eggs before I can

turn back to academy. But there are too many eggs, barely water and no camping stove. Scramble eggs are still here just an eccentricity for breakfasters in an expensive weekend hotel.

Papers, congresses, and PhDs do not have any kind of value outside of academy, and they can even damage labour mobility and freedom. Your university career at an international level depends on that capability of adjusting. Academics are getting their first steady jobs when they are around fifty or sixty years old. Too many people need to sign recommendation letters for scholarships, prizes, contracts, research and teaching residences, and those people are also going to be the court of your future senior positions. If you have made an international training, there are certain hints to recognise the grade of corruption in the institution where you have arrived. One of these is the age of reaching a public stable academic job. If someone has been made stable in the academy when he/she/it is around thirty or even younger, there is a trap, someone is cheating. The academic chain is currently very well stablished. Unless someone lets you jump all the bureaucratic artificial criteria made for the social and economic control of current academic masses, you are not allowed to be a *rara avis* with a full-academic salary. And even if you are allowed, that differential privilege has costs.

Indeed, the most radical labour position nowadays seems to be trying to afford, to sustain and to improve your job position just by means of your own work. Were Adam Smith or Karl Marx thinking about this when they considered the topic of private initiative? Is it nowadays so radical and dangerous to desire to live from your own work without taking part in corruption relational labour nets? Is it nowadays so asocial understood to want to work without having to get dressed up as Minion with you upper-boss during the labour schedule? Is it so strange and uncomfortable when workers do not want to share their free time and hobbies with bosses and co-workers? Can you understand that I do not want to share my holidays with the people I work with? That I do not want to play tennis with my boss during the weekend? That I do not want to have dinner with him and his family? Is it nowadays impossible to keep public and private sphere separated? Why should I write a decade after the existence of Betty Friedan or

Kate Millet as first soft or hard skill line of my curriculum that I am a mummy-wife or a daddy?

Academy does not any longer have to do with Tonnies' concept of society, where law among other criteria structured the social relationships. Academy has nowadays more to do with Tonnies' concept of community and Mauss' notion of gift (Marinas, 2018; Mauss, 2009; Tonnies, 1979). I am not hopeful, but I am also not nostalgic. It was not better in the 20s of the previous century. Max Scheler achieved his professorship not due to his research, but just because Konrad Adenauer offered him an academic post in the University of Cologne while he was mayor of the city. This decision had regrettably nothing to do with a quality-based selection of personal, it was just that Scheler's research positions were near to Catholicism (Henckmann in Scheler, 2000, 15). When you use the word *ideology* rather than *corruption* to explain these kind of labour situations, the decision, being near to despotism, achieves to gain instead a respectable atmosphere of humans who exchange and promote ideas rather than exercise power and control institutions of knowledge production.

When you try to academically write in a foreign language, you even pay for a professional translation. English academies like having Gloria Anzaldúa as object, but not as subject of research. *Chicanism* is just comfortable and profitable, when you manage to make it a topic explained in Oxford or Cambridge high profile English. My *Chicanism* is an *Iberism*, what makes the situation worse. My corrupted tongue is not allowed in a frontier poetry reading regarding the Pacific, and it is also not allowed in Instituto Cervantes. My Spanglish may sound uncultured, may sound cheap, but it is not allowed to sound oppressed. When you try to academically write in a foreign language, your considerations must seem adult, also expressed in a perfectly adjustable and precise vocabulary, lacking of foreign language stammering. What for? No one is any longer interested in reading papers, even less if those papers come from people who do not have a powerful academic position, because you have therefore nothing to exchange in the academic system. Read Mauss if you are unable to listen to this. Texts are not any longer made for reading, but for quoting, which is the contemporary exchange coin in cultural hegemony-battles. In the international office of academic foreign currency, you

cannot exchange an Arendt for a Zambrano, even if they cost comparably. In this sense, university is nowadays more that kind of gaseous surrounding state of mind than simply a job position. Even if you leave university, the academic chain stays as a ghost which you need years, when not to forget, just to ignore. The academic chain remains as a kind of watermark. It is only visible for the ones who are able put the page against the light. That is the kind of draft that positivist social engineers and business administration experts do not still understand: even if you have removed the barrier, the barrier-print remains. It is very difficult, when not possible, to repair an academic soul.

Therefore, September 2022 totalitarian fact check: I do not work in academy, I belong to academy. Therefore, September 2022 first and absurd knowledge decolonial attempt: I reject the university library and go to one of the two available public libraries in Logroño. I reject to embody the academic specialised spectatorship and try to belong to the so-called critical mass media educated audience. I want to feel cultured without refusing laziness, I want to de-academise myself, I want to publish expert knowledge without reading experts. As it happens with artworks, whose aesthetical status depends on if they were placed or not in a gallery or museum, do books increase or decrease their academic value if they are found or not in a library? In which kind of library do books confirm their belonging to high culture academic canon standards? 2021 I sent my academic books *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos de lo dionisiaco en la modernidad* and *Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza* to Free University Berlin. They still do not appear in the online catalogue. They were very gentle; they wrote that they would be of students' interest.

In this kind of absurd experiment, I discovered the sort of publishing that arrives to general and not necessarily specialized audiences in small Spanish cities. Balkans are a known topic in Spain due to the Balkan wars and the role the back then Spanish government played. There should therefore be at least something available on the ex-Yugoslavia regions, I thought. There were no books on Slovenia as such. I just found two books on Balkans, whatever that geographical category may mean. Both available books were written in Spanish.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

My first reading attempt was a physical encyclopaedia of the Spanish 50s. I was firstly searching just for some facts: how many nations or current countries belonged to Yugoslavia (1918-1992) and what were their names? I found a traditional encyclopaedia with lots of volumes which had been waiting for years on shelving. There was dust coming out of the pages when you opened it, pages seemed a desert waiting for rain, dried and destroyed by haze. It was impossible to find that information. There was not any geographical information; pages lost themselves on anecdotic quantitative facts on industrial production and other economic data. The main message was to understand that the country was working independently of any kind of history. The main training was to take an encyclopaedic text as a ready-made. You can certify the stabilisation of a dictatorship when every quote, every reference is emptied from its original content and just appears as raw material for publishing stuffing appropriation.

I found the answer to these questions in a 1999 book. I arrived to *Historia de los Balcanes* (History of the Balkans), written by a Spanish diplomat called Pedro Voltes. He wrote that "marshal Tito said in 1945 that Yugoslavia had 6 republics, 5 nations, 4 languages, 3 religions, 2 alphabets and only one political party" (Voltes, 1999, 15). Voltes' book works as a legitimation for the perennial spring of dictatorships and wars. Balkans answer to the "failed succession of hegemonic systems, which were the Roman Empire, the Byzantine, the Turkish, the Austrian and the Soviet […]" (Voltes, 1999, 10), they were and are "*une societé de cousins* (François Maspero) […] where one of the most typical clan behaviours was to reinforce the own ethnic group and to harass the neighbour" (Voltes, 1999, 12). Specifically on Slovenia, there was just some small-talk topics that may be useful for the academic interrelation among Slovenia historically unlearned such as me. The eight century was crucial, because it took place the "fighting for independence through alternative battles against Avars and Bavarians" (Voltes, 1999, 44). The creation of a current cultural identity made as an opposition to germanization seems essential in Voltes' historical hermeneutics: "arrival of German missionaries, whose word established the Avant-Garde of an intense Germanic cultural infiltration [Tasilon II, Duke of Baviera] among the Slovenes" (Voltes, 1999, 72), "Subjugation to the germanization during the Habsburg Empire (15^{th}-16^{th} century), constant rural sublevations […] Slovenians did not have access to public life, which was

in the hand of nobles, public servants and priests appointed by the Emperor" (Voltes, 1999, 73).

I continued reading. Among an endless collection of strange names of kings that said nothing to me at all –with the exception of the word *Habsburg*–, and a string of deadly wars, I was just able to catch with my finger-nails some ideas that the book tried to structure into a global eternal narration. This is another aesthetic feature of the totalitarian experience: the way history is composed or assembled, where every event, even the smallest one, fits into a chronological line as if it were contingent but unavoidable on a bigger metaphysical national purpose. Like in the artificially written Nazi-history of the succession of the German Empires (Schulze, 2001) or the chronological metaphysical narration of the Spanish Empire, the reader had the impression with the books I found on the Balkans that every event, even the most insignificant or trivial one, gave a partial answer to a teleological founding national purpose.

The second book I opened was written by Francesc Bonamusa and published in 1998. From the reading, I could just infer that the term Balkans is related to indetermination. It was not possible to infer from the text neither which countries belonged officially to that category nor which were considered the geographical limits of the term. Following this text, Balkans is a geographical laxity-imaginary that means "South-Europa or Mediterranean Europe [what could also include Spain or Italy], East-Europe, oriental Europa, East-South Europe or Balkan peninsula" (Bonamusa, 1998, 13). In Bonamusa's text, there is also a tendency to establish an analogical interest between Balkans and Spain. His comparison perspective is mainly anthropological and it speaks about ancestral people or nations with an old tribal closed idiosyncrasy, who do not afford to find a peacefully habitable place in modern state creation. This ancestral anthropological view of the Balkans is used for argumentative analogical purposes: to legitimate the nationalist, regionalist, and separatist self-determination rights-revindications in Spain. At the same time, Balkans' wars work in Spanish collective mind as the hell-brake of this unsolved and continuously discussed topic on historical idiosyncrasy. It is an already long-term ideological battle, which is still finding a state

legitimation through the essay-ambiguities of the 1975 Constitution and a continuous public statements fight with every kind of interventions, such as the ones made by the current Culture Minister Miquel Iceta (Bolaño, 2019): “In Spain there are 8 nations. I have counted them.” No names given.

In some countries, language is used to explain and define things clearly and openly in order to have a debate. In other countries, language is used to confound things in order to create the fictional shared space of putting something in common on the centrepiece to talk about and distribute. In Spain, *nanas* and *poppas* are always asking you “Aren’t you hungry? Don’t you want to eat? Don’t you want to eat?” The worst sin in this country is not eating too much, but remaining ascetic. You may be carnivorous or vegan, vegetarian or raw foody. Just eat if you do not want to have problems with these people. They find very annoying and unpolite to reject something. They won’t accept a *no* as an answer: Spanish has double negation. They won’t accept a no as an answer: Spanish has double negation. They will never say #meneither, they will continue saying #metoonot. They will never say Spain is a metacognitive country, a country that has gotten used to building its idiosyncrasy on the question *What is Spain?* Therefore, it should be written *Spain*, not Spain. And if you pronounce its name, you should make the quotation marks with your hands. We had some of the best medieval universities. You can still see how far the problem of universals has gone.

SENSES OF TOTALITARIAN NAKEDNESS

I. OSTALGISCHES GESCHLECHT

Image 16. Keinne, David (2022, Slovenia). Lovers II [Photo 60x40 cm, 500 euros]. Image 17. Komarov, Dima (2022, Russland). Kiss [Photo 60x45 cm, 660 euros].

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

In German there is a word to define the vintage attraction of missing Ost-Germany: *Ostalgie* (nostalgy of DDR-life style that is grasped through objects, ways of doing things, and social atmospheres). Nevertheless, when I think about *eastalgic sex* (*ostalgisches Geschlecht*, *ostalgischer Geschlechtsverkehr*), the last word that comes to my mind is female submissive pleasant doggy-style soft pornography. There was no sold pornography in DDR. People who lived the fall of the wall and got the welcome present of their first occidental Marks tell you how quickly they run to spend it on buying pornography. If that is a lie, I do not know. Was the impassable border between socialism and capitalism just about that? You could be naked by a lake, but you could not buy pornography. Nowadays, you take pornography for free, but the number of naked swimmers in and by Berlin lakes decreases each year drastically.

In totalitarianism you are stately allowed and even encouraged to sex. It is intimacy (metaphysics of sex) what is found subversive. However, it is not just about ideology. Letting you be known by the other, getting to know the other makes you and the other dangerously vulnerable. It is not only safer but cosier not to tell; it is better for everyone not to know, not to ask, not to speak, just in case that you could be interrogated, just in case that you were under surveillance. Informal affective networks seem impossible in totalitarian states, because it is exactly expressing affect what puts the relation and the other in danger. You are allowed to share solitude, but not to meet with the other. Affects are therefore built on ignorance, which is a kind of silent care and trust. If you love, you must not get too close, you must not speak, you must not let intimacy take place. Pornography is a kind of protective barrier in totalitarian systems, while eroticism puts everyone in danger.

> Next to me, crushed against me for the whole journey, there had been a woman. We had known each other for many years, and the misfortune had struck us together, but we knew little of each other. Now, in the hour of decision, we said to each other things that are never said among the living. We said farewell and it was short; everybody said farewell to life through his neighbor. We had no more fear.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

> The climax came suddenly. The door opened with a crash, and the dark echoed with outlandish orders in that curt, barbaric barking of Germans in command which seems to give vent to a millennial anger. (Levi, 1959, 10)

II. EASTTIMACY

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

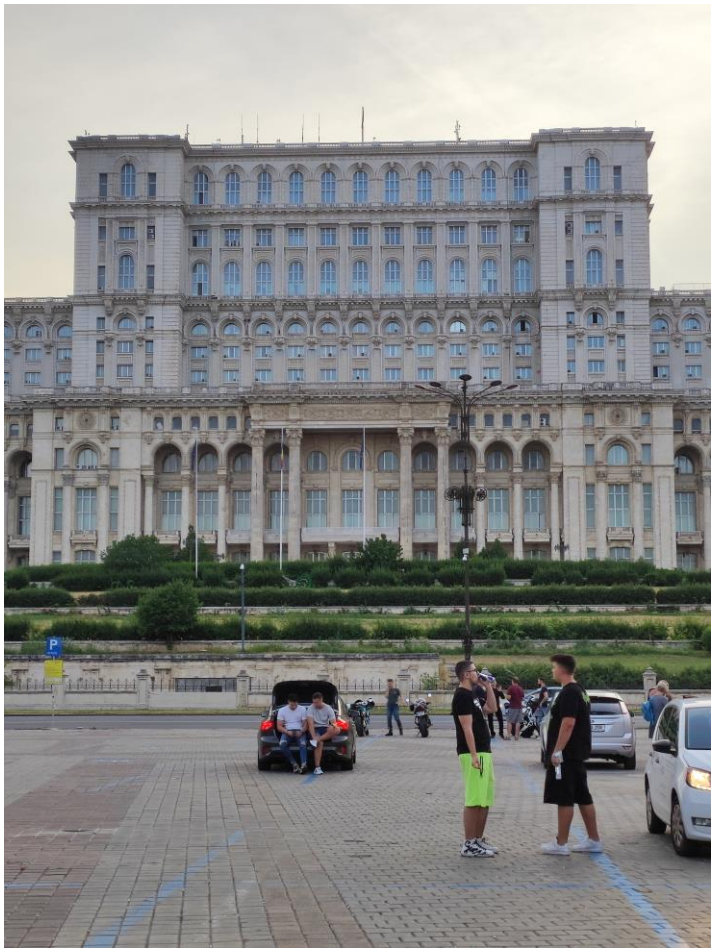


Image 18. Száraz, Katalin (2022, Hungary). Phases [Photo 60x40 cm, 350 euros]. Image 19. Mateos de Manuel, Victoria (2022, July 8th). 19:28 [Photo from Bucarest].

Internet has achieved the democratization of the totalitarian home: there is not any longer a need to wait until the person is gone to introduce some kind of microphone in the houses of irrelevant people. Internet has created a will-totalitarianism through apparently harmless machines like Alexa. Nowadays, masses pay to let themselves be kept watched. Surveillance is not any longer understood as an intimacy-breakdown, because masses do not have any longer a perception or feeling of intimacy. They are so lonely that are willing to give their personal data, because being an object of surveillance is a strategy against irrelevance, it means to matter to someone. A hidden guard could just be the professionalised or go pro fantasy of the social-network follower. Being watched means for many people that they are someone or come to existence.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

The long socialization in internet networks has erased the feeling of discomfort. There is not any longer a perception of intimacy, but a configuration of the (a)ethical subjectivity as a cooking sieve: no experiences remain for the subject; what gets in, gets simultaneously out. You can even seem suspicious and understood as a socially dangerous person for not telling the others, for not showing off, for keeping things for yourself, for not having social networks, for not using a mobile phone. Totalitarianism is not mainly based on psychological behaviourism, but on cognitive neuroscientific pedagogy: it does not only want to model your behaviour, but to access completely to your thoughts. That is why pornography is for free: it gives access to the world of desire, to the unconscious of the population. Haven't you seen Mel Gibson's film *What Women Want* (Meyer, 2000)? At least when there were porn-video clubs just the seller knew where each of the clients ticked. Frankfurt school already developed this topic by distinguishing between *Erfahrung* and *Erlebnis*, *Körper* and *Leib*, also remarking that there are undeniable qualitative differences in comparable vital experiences. Nowadays it has also to do with the self-narration or reflection of the subject (in the sense of *innere Bearbeitung*), something that Walter Benjamin introduced in *Der Erzähler*. There are no more confidences, there are only confessions and statements due to the changing reading habits. Before the appearance of online journals, it was very common to read the newspaper in a bar. The reading relation was based on a silent exchange basis, where you perfectly knew which place the text occupied and which one had your opinion. In an online journal, commentaries of the reader have the same importance as the text as such. Reading can even be considered as part of the original text. Written comments are like the tail of a wedding dress, and there is no bride without a sumptuous wedding dress.

This cyber-access to intimacy has achieved to rewrite the subjective experience of totalitarian power. There is a social tolerance toward invasive practices, and violation of intimacy is socially understood and accepted as a way of taking care. Surveillance and care seem to be the two faces of the same coin. It works as the bodily deviation in KZs: being naked should not be understood as being stripped, but just as remaining open for health control. In English there are at least two words to express the surveillance-entity: watchman, but also caretaker. I remember when parents used to open the drawers of

children's room in search of writings or you-never-know-what personal materials. Children were not allowed to understand that practice as invasive, it was taken as a discrete method of searching for interest topics in order to initiate a conversation. Therefore, children began to cheat in diaries. Parents do still think that family communication was successful and exemplar.

Intimacy used to be a very different concept if you thought about it westly or eastly. It was not a concept, but rather a space. Like in Merimee's novel *Carmen*, there was a woman who knew a woman who talked to a woman who lived DDR who said "We knew we were all recorded. Now that I am old and my body is not any longer firm, I just expect that the state recorded a porno-tape. I would like to see it and experience myself again when I was sexy and gorgeous." Nowadays people say that German are humourless. The difference between capitalist and socialist intimacy used to be what in and out politically meant in each of those systems, in which kind of space and situation you began to feel naked. Capitalist intimacy: come over to get a fuck. Socialist intimacy: let's go for a walk.

III.THE OSTALGIC 'FEELING AT HOME'

February 2019. Alberto Garzón, current Spanish Consume Minister and since 2016 general coordinator of the political Party called Izquierda Unida (United Left), posted a selfie in Twitter. He was in the kitchen, accompanied by (among others) a beer and a thermomixer, posing with his left hand in the pocket and the right one holding a wood spoon. He seemed to be cooking a paella with a DDR-sweatshirt. "Sunday…perfect day to cook sailor rice [arroz a la marinera]. I [mentaycanela's husband] do not call it paella because a lot of you are from Valencia and I do not want to have a fight. [emoticon] Photo taken by mentaycanela [Garzón's wife]".

agarzoniu
166 mil seguidores
Ver perfil
DDR
Ver más en Instagram
13,573 Me gusta
agarzoniu
Domingo... día perfecto para cocinar un arroz a la marinera. No lo llamo paella porque muchos sois de Valencia y no tengo ganas de pelea Foto de @menta_ycanela
ver los 602 comentarios
Añade un comentario...

Image 20. Alberto Garzón's tweet on February 2019. Imagen taken from Garzón incendia las redes con foto cocinando un 'arroz proletario - ESdiario. Image 21. Nestle UK advertisement from the 1950s. Image taken from How the kitchen took over our homes | Financial Times (ft.com)

You can recognise that the photo is an *easttalgic/ostalgic* socialist fantasy because there are many and quite sophisticated objects in the kitchen. The subject is surrounded by

objects that are not only useful, but mainly manage to express his personality as it happened with the first bourgeoise homes at the 16th century (Durero's *Saint Jerome in His Study*). In that time appeared the concept *Stimmung*, which was understood as the atmosphere at home that the subject created through decoration. The inner design of the house was an architectural projection of the owner's personality. Moreover, as Betty Friedan (2009) explains, the use of high developed technological cooking equipment did not emerge as a democratizing help for the improvement of social taste, but as a capitalized strategy to make the role of house wives more attractive for American women after the Second World War. To avoid the boredom of repetitive caring practices it was necessary to develop propaganda that made women feel that they were doing a difficult and innovative task at home, a task that did not only require love and dedication but skilled high-tech abilities such as the ones engineers had. Household appliances managed to make the kitchen seem as a scientific laboratory where high-tech difficult operations were taking place. House wives felt no more as caring untrained subjects, but as well-trained home engineers, an upscale social role that not every woman was able to satisfy. Every woman should stay at home, but not every woman was able to stay at home correctly. That is another historical feature of totalitarianism: its invasive pedagogy, which does not only try to educate the subject for the public sphere, but also tries to rule how adequate life at home and marriage should seem.

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

Image 22. Měster, Marin (2022, Slovenia-Croatia). Untitled [Photo 40x30cm, 250 euros]. Imagen 23. Mateos de Manuel, Victoria (2022, July 10th), 16:14 [Photo from Blaj].

Garzon's selfie works as a political re-appropriation of those capitalist propaganda strategies after the Second World War. It is the classical Sunday Spanish masculine cooker exception: the mother-wife is responsible for the invisible task of weekly feeding; the father satisfies his ego by impressive Sunday meals. He gets the prizes, while she only has responsibilities. Nevertheless, the photography tries to work as a masculine allegory of a supposedly socialist caring state, where gender equality has taken place. You remark that it is propaganda because decoration in the anonymous socialist house used to be a kind of aesthetic contradiction. DDR-socialism appears as the lack of objects: a space that remains unfurnished in the sense of just having the basics, those things that are strictly useful or functional. The house did not necessarily express the personality of the owner, but the welfare state comfort minimums and equality achieved by the state. The anonymous house should work as a spatial projection of the communal belonging. You were allowed to express solitude or emotional dispossession, but that solitude was not for yourself, it had always a social meaning and some kind of material survival-rescue in the middle of a metaphysical emptiness. Therefore, solitude, as it was expressed in that socialist home cosiness, worked as gratitude for not being left alone in the middle of an *unpolitizable* tableland. Home solitude represented the social acceptance, belonging, and ability to manage vacuum. People who were born in already capitalist countries ask DDR-people "if there were no shopping-malls in East-Germany, what did you use to do in your free time?"

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

There is a woman in Berlin who still answers “I made sport, I went for a walk into the wild.”

This text has 12713 words. I gave them a reason against its publication.

BIBLIOGRAPHY

Bolaño, Toni (December 9th 2019). “Miquel Iceta: “En España hay ocho naciones. Las he contado”, *La Razón*. https://www.larazon.es/espana/20191208/2vk66vwgwvdshfxeii4s5k7lii.html

Bonamusa, Francesc (1998). *Pueblos y naciones en los Balcanes. Siglo XIX-XX*. Madrid: Síntesis.

Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith.* Madrid: Ensayos de Arte Cátedra.

Butler, Judith (1999), *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York und London: Routledge.

Derrida, Jacques (1988), Signature Event Context. In: Jacques Derrida, *Limited Inc. Aus dem Französischen übersetzt von Samuel Weber und Jeffrey Mehlman*. Evanston: Northwestern University Press, pp. 309-330.

Friedan, Betty (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.

Gautier, Theophile (1985) [Paris, 1843]. *Viaje por España*, prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona: Taifa.

González García, J. M. (2020). Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia. Ensayos de iconografía política. Madrid: Antonio Machado Libros.

Ibarlucía, Ricardo (1999). Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz, Trans/Form/Açao 21-22(1). 131-150.

Levi, Primo (1959). If this is a man, translated from the Italian by Stuart Woolf. New York: The Orion Press. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj7156Y25r_AhVmU6QEHULnBxMQFnoECCMQAQ&url=https%3A%2F%2Fapp.oarklibrary.com%2Ffile%2F2%2Fe1bf5ddf-5882-4047-a23e-c269b48841bb%2Fb2c17c7d-7dfb-4466-b431-39435c745f3a.pdf&usg=AOvVaw3M9tQgQKru5-Axy6c_2hOB

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/

Marinas, José Miguel (2018). La ética del don y la comunidad política. Madrid: Guillermo Escolar Editor.

Mateos de Manuel. Victoria (2021). José María González García. Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia. Ensayos de iconografía política. Madrid: Antonio Machado Libros, 2020 [Reseña-ensayo], *Arbor*, vol. 197, núm. 800, a610.

Mauss, Marcel (2009). *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires, Madrid: Katz.

Merimée, Prosper (1989). *Carmen*, translation from Luis López Jiménez y Luis-Eduardo López Esteve. Madrid: Cátedra.

Meyer, Nancy (2000). *What Women Want*. Icon Production, Wind Dancers Film. https://www.youtube.com/watch?v=Lxuh7yryc2M

Mosse, George L. (1980). *Masses and Man: Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*. Wayne: Wayne State University Press.

Mosse, George L. (2005). *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimiento de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Madrid: Marcial Pons.

Nead, Linda (2015). «The Fallen woman», *The Foundling Museum*, 2015. http://foundlingmuseum.org.uk/events/fallen-woman/ (última consulta el 1/5/2019)

Scheler, Max (2000) [1928]. *El puesto del hombre en el cosmos*. Barcelona: Alba Editorial.

Tonnies, Ferdinand (1979). *Comunidad y asociación: el comunismo y el socialismo como formas de vida social*. Barcelona: Península.

Schulze, Hagen (2001). *Breve historia de Alemania*. Madrid: Alianza Editorial.

Voltes, Pedro (1999). *Historia de los Balcanes*. Madrid: Espasa Calpe.

Walsh, Maria (2023). Review of Boris Groys, Philosophy or Care, *Radical Philosophy*, R.P.2.14 (April 2023), n.p. https://www.radicalphilosophy.com/reviews/individual-reviews/who-cares

Mateos de Manuel, Victoria (December 15th, 2022). Easthetics. Totalitarian Practices in Slovene Current Curatorial Practices [online conference], Hybrid Congress on Nostalgia Movements (Zagreb, December 15th-16th, 2022), SF:ius and Center for Visual Studies. https://www.sfius.org/en/nostalgiamovements/